حرية التعبير دائماً...

مع تباشير عودة العافية إلى لبنان، يُفعم الأمل قلوب المثقّفين والكتّاب اللبنانيين أن يستردّوا دورهم ويضطلعوا بمسؤوليتهم في مسيرة الحياة الثقافية العربية التي كان الإبداع اللبناني حادياً من حُداتها وعنواناً من عناوينها البارزة.

والحقّ أن الحرب اللبنانية، على ما جُرت من كوارث ودمّرت من مؤسسات، لم تستطع أن تقضي على النشاط الثقافي والإنتاج الأدبي وإن أضعفتهما. فقد ظلّ لبنان مركزاً أساسياً من مراكز النشر والصحافة والإعلام، ولم تستطع أية عاصمة عربية أن تسلب بيروت دورها في إنتاج الكتاب ونشره في كل مكان من الوطن العربي، وبقيت عاصمتنا ملجأ للحرّية الفكرية، بالرغم من الضربات القاتلة التي وُجّهت لهذه الحرية التي استشهد من أجلها طائفة من خيرة المثقفين والمبدعين الذين كانوا أعضاء في اتحاد الكتّاب اللبنانيين.

واتحاد الكتّاب اللبنانيين الذي كان لي شرف تأسيسه مع عدد من الأدباء عام ١٩٦٨ يستعدّ الآن لعقد المؤتمر الثاني للكتّاب اللبنانيين، مستهدفاً في الدرجة الأولى تفعيل الثقافة واستعادة الدور الذي تستحقّه في تطوير المجتمع اللبناني على قاعدة الديموقراطية والحرّية.

ولسنا نقرّر إلّا واقعاً إذا كرّرنا أن الهمّ المركزي لاتحاد الكتّاب اللبنانيين هو الدفاع عن حرية التفكير والتعبير، ليس للأديب اللبناني وحده، وإنما لجميع الأدباء العرب على اختلاف نزعاتهم ومذاهبهم، والوقوف في وجه الكبت والقمع اللذين تمارسهما السلطات والأنظمة عليهم.

ونعتقد أن الأدباء العرب لا يزالون يذكرون المعركة التي خاضها وفد اتحاد الكتّاب اللبنانيين هنا في تونس، منذ ثمانية عشر عاماً، في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد عام ١٩٧٣، والذي حاول فيه المرحوم يوسف السباعي والسيد محمد المزالي الذي كان رئيساً لذلك المؤتمر، أن يمنعا وفدنا من الدفاع عن ما لا يقلّ عن مئة وعشرين أديباً وصحفياً مصرياً كان محظوراً عليهم الكتابة والإذاعة وأيّ نشاط أدبي من قبل نظام السادات آنذاك، وكان أن اضطرّ الوفد اللبناني إلى الانسحاب من المؤتمر ومتابعة المعركة من بيروت طوال أشهر.

ولعلّ الفرصة مناسبة لنتساءل اليوم، ونحن هنا في تونس لمناسبة مؤتمر آخر للكتّاب العرب: ما حال حريّة التعبير بعد انقضاء هذه الأعوام الطوال؟

إنه ليؤسفنا حقّاً أن نؤكّد أن هذه الحرية لا تزال تشكو القمع والتضييق، بل لعلّ أجهزة الرقابة في معظم الأنظمة العربية أشدّ شراسة اليوم مما كانت سابقاً في ممارسة الإرهاب على إنتاج المفكّرين والأدباء لأسباب مختلفة تتخذها ذرائع لحماية أخلاق القرّاء ومعتقداتهم وما إليها من الدعاوى.

والأدباء العرب مدعوون اليوم، أكثر من أي يوم مضى، إلى مزيد من التصدّي لهذه الأجهزة القمعية التي تتوسّل الرقابة المسبّقة على الكتب والمجلّات، وتصادر في كثير من الأحيان ما كانت قد سمحت بتداوله. ولا يقلّ خطراً في ذلك محاولات تدجين الأقلام بالإغراء المادّي السخيّ الذي يشترط خفية أو علناً الانصياع لسياسة هذه الأنظمة والانصراف عن موضوعات معيّنة ينبغي أن يتجنّبها الكاتب، وهذا ما أدّى في السنوات الأخيرة إلى انحسار الإبداع الأدبي إجمالاً، لتهافت كثير من الأقلام وراء البترودولار. . .

ونحن الآن أمام هجمة الرياح الأميركية الشرسة وما تحمله دوّاماتها من بذور الدعايات الخبيثة والادّعاءات الكاذبة بصدد الدفاع عن الحريات وحقوق الشعوب، وهي ليست مدفوعة إلا بمصالحها الخاصّة في تسخير الثروات العربية وحماية العدوان الصهيوني على حقوق الشعب الفلسطيني وخنق الطاقات العربية والقدرات العسكرية للحيلولة دون إقامة التوازن الستراتيجي مع قوى العدوان والاغتصاب.

ومن المؤلم حقّاً أن يصمت اليوم كثير من الأصوات القومية الشريفة عن إدانة هذه الهجمة الأميركية، متناسية أن المصدر الحقيقي للشرور والكوارث التي تعانيها الأمة العربية، إنما هو سياسة الاستعمار الجديد الذي يعمل جاهداً لنهب الثروة العربية وتحويل هذه الثروة إلى الدعم العسكري اللامحدود للكيان الصهيوني.

أفلا يحقّ لنا، أيها الأصدقاء، أن ندعو مرة أخرى أدباء الأمة العربية ومفكّريها إلى التحلّي بالجرأة والشجاعة وقوفاً في وجه الاستسلام وراء السياسات الأجنبية المخادعة، وإلى تكوين الجبهة الثقافية القومية في وجه التخاذل والارتماء في أحضان قوى الاستعمار والبغي والصهيونية؟

إن جماهير الأمة العربية تُدين اليوم، كما لم تُدن من قبل، الاحتلالات الأجنبية لكثير من الأراضي العربية، وتدعو إلى حلّ عربيّ عربيّ لأزمة الخليج، وسيكون شرفاً عظيماً لهذه الجبهة الثقافية القومية أن تعمل لتجنيد هذه الجماهير لخوض معركة المصير الكبرى(*).

سهيل ادريس

(*) الكلمة التي ألقاها الدكتور سهيل ادريس باسم الوفد اللبناني في مؤتمر الأدباء العرب السابع عشر بتونس.

مؤتمر الأدباء العرب السابع عشر

عُقد في تونس من ٢١ إلى ٢٧ كانون الأول الماضي ١٩٩٠، المؤتمر السابع عشر للأدباء والكتّاب العرب، والمهرجان الثامن عشر للشعر العربي.

وقد شارك في المؤتمر عشرة وفود من البلدان العربية، وامتنع عن المشاركة فيه وفود مصر وسوريا والإمارات والبحرين.

وننشر فيما يلي البيان الختامي للمؤتمر:

تجتاز الأمة العربية مرحلة مصيرية من تاريخها، وتتسم المرحلة بأخطار تهدّد حاضر العرب ومستقبلهم، حيث تحاول الامبريالية الأميركية نفي العرب خارج العصر دون حقوق أو مكانة وتجريدهم من التقدم والحرية والقوة والثروة والدور الانساني الخاص والفاعل الذي يتناسب مع تاريخهم وحضارتهم وإمكاناتهم.

ويزيد من خطورة هذه المرحلة انتهاء الحرب الباردة وغياب توازن القوى على الساحة الدولية بعد التطورات التي شهدتها دول أوروبا الشرقية والاتحاد السوفياتي، تلك التطورات التي أدّت إلى انفلات نزعات الهيمنة والسيطرة الأميركية من كل قيودها، وبشكل باتت معه الادارة الأميركية تتصرّف باعتبارها القوة المقرّرة الوحيدة في العالم، ليس أدّل على ذلك من محاولتها صياغة نظام عالمي جديد يؤمّن لها فرض هيمنتها الكاملة على مؤسسات القرار الدولي.

لقد تزامن غياب توازن القوى في الساحة الدولية مع نجاح العرب، وللمرة الأولى في تاريخهم المعاصر، في إنهاء احتكار عدوهم العنصري الصهيوني للقوة العسكرية والأسلحة الاستراتيجية، مما حرَّر العرب من أخطار التوسع الاسرائيلي وفتح أمامهم أبواب تحرير فلسطين والجولان وجنوب لبنان. كما فتح لهم أبواب التقدم وصياغة علاقاتهم مع العالم على أساس التكافؤ والاحترام والمصالح المشروعة المشتركة.

إن قوة العراق التي بناها بإرادته وتضحياته وعقول وسواعد أبنائه تعطي الأمة العربية الضمانة والقلعة والأمل، مثلما تعطي للصحوة العربية قاعدتها المادية الراسخة، هذه الصحوة التي أطلقتها الانتفاضة الوطنية الفلسطينية بكل تضحياتها واستمراريتها وفعلها في الذات العربية التي انطلقت معتمدة على نفسها بعد غياب الحليف التقليدي، فتمكّنت من بناء الوقفة القومية الشعبية تتخذ من التحولات الديمقراطية في عدد من الأقطار العربية ومن امتلاك الجماهير العربية لإرادة التحدّي في فلسطين المحتلّة وأقطار عربية سلاحاً فاعلاً في المشاركة في صياغة الحاضر ومواجهة الأعداء والأخطار.

ومنذ بداية هذا العام كانت وما زالت قوة العراق والتزامه القومي هدفاً للعدوان والحصار وحملات التشويه والعداء، ومع صمود العراق وصلابة التزامه القومي وإنجازه لوحدة أرضه وشعبه أقدمت الامبريالية الأميركية على غزو الخليج، واحتلال منابع النفط وتدنيس المقدّسات في أرض الجزيرة العربية معتمدة على تواطؤ الحكّام السعوديين ومشايخ النفط الذين فرَّطوا بسيادة العرب وثرواتهم وفتحوا الأبواب أمام الغزو الأميركي الأطلسي المتحالف مع اسرائيل.

إن ما تشهده منطقة الخليج الآن هو احتلال أميركي لنجد والحجاز وعدوان على الأمة العربية وسيطرة على ثروتها، ذلك العدوان الذي يستهدف تجريد العرب من القوة العراقية، مثلما يستهدف تدمير وإبادة العراق بالغزو العسكري والحصار الاقتصادي الظالم الذي تفرضه الامبريالية الأميركية بأساطيلها وقراراتها العدوانية التي فرضتها على مجلس الأمن الدولي مستخدمة كل ضغوطها وتهديداتها لتحويل مؤسسات الشرعية الدولية إلى مراكز للقرار الأميركي الطافح بالازدواجية في النظرة والموقف تجاه قضايا العرب والعالم.

لقد كشفت الغزوة الأميركية للخليج كل الأطراف والمخططات. ففي الوقت الذي تواصل فيه الولايات المتحدة الأميركية مساندتها لاسرائيل رغم كل جرائمها ضد شعب فلسطين، نجدها تحرم شعب العراق وأطفاله من الدواء والغذاء، وفي الوقت الذي يحجب فيه الحكّام السعوديون والخليجيون الثروة عن فقراء العرب نجدهم يموّلون الاحتلال والعدوان الأميركي بسخاء، ويتحالفون مع نظامي

مصر وسورية اللذين سحبا القوات من مواجهة العدو وأرسلا الجيوش لمحاربة العراق الشقيق(★).

وإذ تدرك الأمة العربية أن ما يجري في الخليج هو معركة وجودها ومصيرها، فإنها تقف مع العراق، وترفض الرضوخ لشروط الاستسلام الأميركية وتتمسك بحقوقها وقوتها وتؤمن بالضرورة الملحّة لفتح حوار عربي عربي يفضي إلى حل عربي، وتعلن موقفها الواضح من سلام شامل وعادل يعيد للعرب حقوقهم في فلسطين والأراضي المحتلة، ويحفظ لهم قوتهم واستقلاليتهم ويعيد توزيع ثروتهم على الفقراء العرب ولأغراض توفير الرغيف والكتاب والتنمية الاقتصادية والثقافية بعد تحرير هذه الثروة من خزائن الفساد والتخلف، وتحرير أرض الجزيرة والخليج من قوات الغزو الأميركي والأطلسي. فالعرب يرفضون المفهوم الأميركي للسلام.. ويقفون مع الشرعية الدولية الشاملة والعادلة، ومع مبادرة الثاني عشر من آب (أغسطس) التي أعلنها الرئيس صدام حسين لطرح كل القضايا وتقديم الحلول البعيدة عن الاستسلام.

وليس هناك أولوية تتقدَّم تطبيق قرارات الشرعية الدولية الخاصة بحق شعب فلسطين في التحرر من الاحتلال وتقرير المصير وبناء دولته المستقلة بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ممثله الشرعي الوحيد وقائدة نضاله.

وإذا كانت شعوب معظم دول الأرض قد اعترفت بدولة فلسطين فإن الولايات المتحدة الأميركية ما تزال ترفض الاعتراف بحقوق شعب فلسطين، وتعارض الإرادة الدولية المؤمنة بضرورة توفير الحماية للشعب الفلسطيني تحت الاحتلال في عقد مؤتمر دولي للسلام في الشرق الأوسط تشارك فيه منظمة التحرير على قدم المساواة، وتقرّ التعنت الإسرائيلي الذي يرفض القرارات الدولية ويواصل القمع والإبعاد والقتل وارتكاب المجازر وآخرها مجزرة الأقصى الشريف، كما يواصل بناء المستوطنات ويخطط لاسرائيل الكبرى مستغلاً هجرة اليهود السوفيات والدعم المالي والعسكري الأميركي.

إن المؤتمر العام السابع عشر للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب يؤكد وقوف الكتّاب العرب في خندق المواجهة مع جماهير أمتهم وقواها المناضلة المؤمنة والملتزمة بكامل حقوق العرب في أرضهم وثرواتهم وقوتهم وقرارهم الخاص المحرّر من الضعف والقمع والتبعية والفقر والاستلاب.

إن الكتّاب العرب يؤمنون بأن التحدّي والعدوان والأخطار تتهدّد مصير الأمة ووجودها، ولهذا فإن الواجب القومي يستلزم حشد وتوجيه كل البنادق والأقلام والأصوات والسواعد العربية ضد الاحتلال والغزو الأميركي لأرض الجزيرة والخليج والاحتلال الاسرائيلي لفلسطين والجولان والجنوب. كما يؤمنون بدور الجماهير العربية ومنها جماهيرنا العربية في منطقة الخليج العربي في التصدي للاحتلال للعدوان ولمشايخ النفط وأنظمة العمالة المرتهنة للقرار الأميركي.

وإذ يحيي المؤتمر مبادرة أطفال الانتفاضة والنساء العربيات اللائي يتوجهن للعراق بسفينة السلام، وشعب الأردن على إرسال حليب الأطفال إلى أطفال العراق فإنه يدعو العمال العرب إلى مقاطعة سفن وطائرات الدول التي تفرض الحصار على العراق، كما يدعو الحكومات العربية إلى رفض قرار المقاطعة وعدم تنفيذه.

ولن يتمكّن الغزاة وحفنة من الحكّام المتخلّفين والخونة من قهر إرادة الأمة العربية التي تعيش صحوتها ونهوضها وتتسلّح بقوتها وإرادتها وتتمسّك بكامل حقوقها.

★ ★ ★

بيانات

هذا وقد صدر عن مؤتمر الأدباء عدد من الوثائق هي التالية:
- نداء حول الانتفاضة الفلسطينية الكبرى.
- بيان عن الحريات العامة.
- رسالة مفتوحة إلى المفكرين والأدباء والمثقفين الأوروبيين.
- بيان عن يوم التضامن مع شعب العراق.
- بيان حول موريتانيا.
- بيان حول ليبيا.
- بيان حول اليمن.
- بيان حول لبنان.

الأمانة العامة الجديدة

وقد تمَّ في المؤتمر انتخاب أمانة عامة جديدة من أعضاء الاتحاد العام للأدباء العرب، وانتخب الأستاذ العمروسي المطوي (تونس) أميناً عاماً لها.

وقرَّر المؤتمر قبول دعوة رابطة الكتّاب الأردنية والحكومة الأردنية لعقد المؤتمر الثامن عشر للاتحاد في عمّان بالأردن.

محاور المؤتمر

وعالج المؤتمر المحاور التالية:
- محور الانتفاضة في الأدب العربي المعاصر.
- محور الواقع العربي: المتغيّرات والتحدّي.
- محور الأجناس الأدبية.
- محور الطفولة.

وتنشر «الآداب» في هذا العدد الخاص، على جاري عادتها، أهم الأبحاث التي قدّمت للمؤتمر.

(★) طلب الوفد اللبناني في المؤتمر أن يسجّل في محاضر المؤتمر التحفظ التالي على هذه الفقرة من البيان: «يتحفّظ الوفد اللبناني ويعترض على تفاصيل الشق العربي من الموقف السياسي في البيان الختامي، ويرى فيه إذكاء للخلافات والتناقضات العربية، وكأنما هو دعوة إلى حرب عربية عربية، بينما المطلوب هو إيجاد حلّ عربي عربي».

على حدّ السيف

دراسة في أدب الانتفاضة الفلسطينية في الداخل

د. ابراهيم خليل

المقدمة :

تصطدم الكتابة عن أدب الانتفاضة بكثير من الصعوبات. وفي مقدمتها أن هذا الأدب يمثل ظاهرة قائمة ومتحرِّكة باطراد، مما يجعل حصرها وإخضاعها للدراسة الأكاديمية الدقيقة عملاً صعباً إن لم يكن مستحيلاً، علاوة على أننا نعد أنفسنا طرفاً في معركة الانتفاضة على الجبهتين الداخلية والخارجية مما يجعل التجرد الموضوعي في النظر إلى أدب الانتفاضة ترفاً فكرياً لا طائل تحته، لا سيما في الوقت الذي يتوهَّج فيه عطاء الانتفاضة السياسي الذي يكسب القضية مع مطلع كل يوم كسباً جديداً، ويهبها نصراً مؤزراً متجدِّداً، يضاف إلى ذلك أن الأدب نفسه ما زال عاجزاً عن أن يكون في مستوى الحدث شكلاً ومعنى. وما يزال الأدباء يتردَّدون في الخوض في تجربة الانتاج الإبداعي الذي يلامس غور هذه التجربة الجديدة، فالرواية والقصة والمسرحية، أنواع من الأدب لم تزل تعبِّر عن دهشة أصحابها أمام هذا الحدث، في حين أن الشعر - وحده - هو الذي بادر إلى اقتحام التجربة. وهذا البحث لا يعدو أن يكون تمهيداً لدراسة مستقبلية ترصد النتاج الأدبي والثقافي الفلسطيني في الداخل، ولا يدعي أنه يقدِّم شيئاً يزيد على الالماع إلى استشراف بعض الكتاب لانبلاج فجر الانتفاضة من عتمة الهزيمة السوداء، والتنبّؤ برؤية جيل الحجارة قبل أن ينطلق البركان في قطاع غزة وبقية الأرض الفلسطينية، مع نظرة تطمح في أن تكون دراسة أولى لما وقع بين يديّ من نتاج شعري لشعراء الأرض المحتلة الذين يقفون على حدّ السيف بين قمع السجّان، وسياط الجلاّد، بين نار الانتفاضة اللاهبة وعجز الكلمات عن الوفاء بالحد الأدنى من متطلبات التجربة.

وتعدّ الانتفاضة الفلسطينية ذروة الانتفاضات الشعبية التي اندلعت ضد الحكم الصهيوني للأراضي المحتلة، وإذا وضعت هذه الانتفاضة في سياقها التاريخي تبيّن أنها الثامنة في مسلسل التحدّي المتواصل لهذا الحكم الاحتلالي الزائل بإذن الله. وكانت أول انتفاضة شهدها شعبنا الفلسطيني في أيلول (سبتمبر) ١٩٦٧ وهي الانتفاضة التي انخرط فيها الطلاب انخراطاً مكثَّفاً لافتاً للأنظار. وفي تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٤ عمَّت الانتفاضة الشعبية مدن فلسطين بعد الخطاب الأول الذي ألقاه عرفات في الأمم المتحدة. وفي آذار (مارس) ١٩٧٦ شملت البلاد انتفاضة شعبية أخرى تمثَّلت في المظاهرات الكبيرة التي أقيمت إحياءً ليوم الأرض، ورفعت خلالها شعارات معادية للاستيطان. وكانت الانتفاضة التالية في آذار (مارس) من عام ١٩٨٢ ضد روابط القوى والادارة المدنية المزعومة التي أرادت اسرائيل من ورائها تدجين شعبنا وإقناعه بأن الاحتلال واقع قائم لا انفكاك له منه.

وفي أيلول (سبتمبر) ١٩٨٥ عمَّت المخيمات الفلسطينية انتفاضة شعبية استمرَّت أياماً طوالاً بعد قيام الصهاينة بقصف مقر منظمة التحرير الفلسطينية في تونس. وفي كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٨٦ قتل عدد من الطلاب في جامعة بير زيت فعمَّت بسبب ذلك الانتفاضة الشعبية مدن الضفة والقطاع.

وعلى هذا النحو انتفض شعبنا في كانون الثاني (يناير) ١٩٨٧ احتجاجاً على إبعاد المناضلين الفلسطينيين من خان يونس وغزة. وانتشرت الانتفاضة من القطاع لتشمل الضفة الغربية كاملة[1].

ومن الواضح أن الانتفاضة الشعبية الحالية تميَّزت عما سبقها بكثير من المزايا: الأولى أنها الأكثر طولاً فهي مستمرة منذ ثلاثة أعوام كاملة وسوف تظل مستمرة إلى أن تحقق أهدافها المنشودة المتمثِّلة في إجلاء المحتلين ونيل الاستقلال وإنشاء الدولة الفلسطينية المستقلة على التراب الوطني. ومن أجل ذلك، ونتيجة لاستمرار هذه الانتفاضة، فقد أثَّرت تأثيراً إيجابياً كبيراً في أنماط السلوك الثقافي والاجتماعي والسيكولوجي لدى الفلسطيني. وبسبب ذلك ينظر إلى الانتفاضة التي انطلقت في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٧

من حيث هي ثورة بركانية انتظمت في نسق من العصيان المدني المنهجي الذي يعتمد فصم عرى الشعب بالادارة، وقطع كل ما يمكن قطعه من خطوط الاتصال مع الاحتلال الصهيوني، تحضيراً لاعلان الاستقلال، وإقامة دولة فلسطين[٢].

ويرافق ذلك تغيير متواصل في البنية الاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية. فعلى صعيد الاقتصاد أعلن الفلسطينيون المقاطعة الدائمة للمنتوجات الاسرائيلية، والاعتماد على الذات، حيثما كان الأمر ممكناً ومستطاعاً، وظهرت صناعات جديدة ونشطت مجالات للانتاج كانت مهملة في السابق ومنها الزراعة والصناعات التحويلية الخفيفة والحرف الشعبية واليدوية.

وتخلّى الفلسطينيون عن مظاهر البذخ والإسراف في كثير من المناسبات التي كانوا يتباهون بالإسراف فيها، وتبديد الأموال، وظهر بينهم نوع من التكافل الاجتماعي والأسري الذي يقلّ نظيره، وتغيّر نمط الحياة التعليمية. فبعد إغلاق الجامعات والمدارس لفترة طويلة نشأ ما يعرف بالتعليم الشعبي، وهو التعليم الذي يذهب فيه الطلاب للقاء مدرّسيهم في الأحياء. ونشأ عن هذا الأسلوب نمط من التفاعل التربوي والاجتماعي ساعد على ترسيخ البنى التنظيمية للانتفاضة، فحافظ على تماسك اللجان الشعبية، والقوى الضاربة، وأبقى على الترتيبات التنظيمية للنقابات، والاتحادات النسائية، واتحادات الكتّاب والفنانين والأكاديميين وغيرهم ممن ينضوون في جمعيات تقوم بأعمالها التطوعية لإذكاء جذوة الانتفاضة وإبقاء شعلتها متّقدة. أما على الصعيد السلوكي فقد برز جيل الانتفاضة الجديد، وهو في معظمه من الأطفال ممن تتراوح أعمارهم بين ٧ سنوات و١٤ سنة. وهؤلاء الأطفال يتأثرون بأجواء المشاركة اليومية مما جعل أفكارهم تتخطّى أعمارهم الزمنية. وانعدمت في ظل هذه الظروف الفوارق بين الرجل والمرأة، فما دامت المرأة تناضل مثلما يناضل الرجال فلا مسوّغ إذن للتفريق بينهما. وكما تحدّى الصغار سلطة الكبار فأمسكوا بزمام الأمور تحدّت الفتاة الأسرة وانطلقت تقاوم المحتلين كأي فتى شاب[٣].

شيء آخر تميَّزت به هذه الانتفاضة وهو نجاحها على المستوى الإعلامي والثقافي في إيصال صوتها إلى الشعب أولاً ثم إلى العالم في الخارج. واستطاعت أن تقنع الآخرين بالانضمام إليها لما تميَّزت به من الانضباط والالتزام بتعليمات القيادة الموحدة وما تطرحه من برامج سياسية وتثقيفية تعبوية تؤكّد أن هذه الانتفاضة تختلف عن غيرها في أنها ستقود الشعب الفلسطيني إلى الهدف الذي طال توقه إليه، واشتدَّ نضاله من أجله. ولم يكن الأدب الفلسطيني في الداخل معزولاً عن هذه التطورات التي عاشتها الجماهير. وإذا قرأنا شيئاً من شعر الشعراء ونثر الكتّاب وقفنا على غير قليل من الإشارات التي كانت تتنبأ بأن الشعب سينفجر في يوم ما، ولن تكون لهذا الانفجار إلا نهاية حتمية هي القضاء على أسطورة الجيش الذي لا يقهر.

مقدمات:

ولعل هذا ما نبَّه عليه الشاعر القاص ابراهيم نصر الله في كتابه «الأمواج البرية» عندما أكّد بصراحة أن كل شيء في فلسطين كان يسير إلى غده بثقة وتصميم ولم يكن عليه إلا أن يرى حركة النضال اليومي من داخلها[٤].

وكان قد قام بزيارة في صيف ١٩٨٧ سبقت الانتفاضة، وتجوّل في أنحاء الأراضي المحتلة، ورأى ما لم يره الآخرون فصوَّر بعمق نموّ الوعي المقاوم وصعوده في هذا السيناريو الذي نشرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٨٨[٥].

وفي الوقت ذاته كتب أحمد حرب روايته الثانية (اسماعيل) التي ظهرت في القدس قبيل انطلاق الانتفاضة بوقت قصير. وكانت روايته هذه نبوءة بإفلاس الأساليب النضالية القديمة وإرهاصاً ببحث الشعب الفلسطيني عن خيار جديد يلجأ إليه غير الخيارات السابقة[٦].

والخاص في هذه الرواية أنها طرحت الخيارات المختلفة على بساط البحث وناقشت من خلال بنائها الروائي كل نهج من الأنهاج التي تبنّتها فصائل المقاومة الفلسطينية، بما في ذلك التيار الديني الأصولي. وقد توصل بطل الرواية، وهو بطل أخرجه الاحتلال من بيته ومن قريته عام ١٩٤٨ ثم أخرجه ثانية عام ١٩٦٧ واختبر جميع أساليب الكفاح، توصَّل إلى أن القوة، والمواجهة اليومية، هي السبيل الوحيد، فالبندقية هي الوسيلة الوحيدة، فإن لم تتيسَّر فالحجارة[٧]. وثمة عمل روائي آخر كان له تصوره لحدث الانتفاضة قبل الانطلاق، وهو رواية «وتشرق غرباً» للكاتبة الفلسطينية ليلى الأطرش. فهذه الرواية تختلف عن سابقتها في أنها كتبت بأسلوب تسجيلي وثائقي. وقد أخلصت مؤلِّفتها إخلاصاً شديداً للنزعة الوثائقية في السرد ورسم الشخوص والتأريخ للأحداث. وتغلغلت ببصيرتها الروائية في نسيج التنظيمات الفدائية في الداخل. والمدهش أنها تتنبأ على لسان أحد الأشخاص في الرواية، وهو الأستاذ صلاح أحد قادة التنظيم السرّي، بانطلاق الانتفاضة واستمرارها. يقول صلاح مخاطباً هند: «عشنا طويلاً نخشى هؤلاء لأننا لم نكن نعرفهم. أطفالنا سيقاومونهم وبأي شيء... حتى الحجارة... لأن هؤلاء الأطفال سيربون ويكبرون أمامهم ولن يرهبوهم. سيعرفونهم جيداً، وليس هذا تقليلاً من شأنهم لأنهم قوة منظّمة، متفوّقة على الناس بالآلة الحديثة التي يملكونها... ولكن الآلة لن تستطيع مقاومة ثورة الناس العزل إذا كانت جامعة ومنظّمة»[٨].

الانتفاضة والرواية:

وإذا كان الكاتب أحمد حرب قد اكتفى في رواية (اسماعيل) بإطلاق الإشارات والإيماءات الموحية فإنه في روايته الثانية (الجانب الآخر لأرض الميعاد) تصدّى مباشرة لمعالجة موضوع الانتفاضة بعد أن أصبحت واقعاً يومياً لأناس الداخل، ولكي يحقّق نظرة أوسع

وأكثر شمولاً فقد عمد إلى أسلوب «زوايا النظر» Points of View في بناء روايته، فثمة شخصيات مثل أبي قيس، ووحيد، وهادي، وزوجة هادي، وغيرهم. وهؤلاء الأشخاص يقوم كل منهم بأداء دور مزدوج، فهو بالإضافة إلى دوره في الحدث راوٍ لهذا الجزء أو لذلك من نص الرواية[٩].

وفي البرولوج الذي جعل منه المؤلِّف مدخلاً للنص نقف على ملامح خاصة بوحيد. فهو أستاذ جامعي ويقيم في مكان قريب من القدس، وتستقر عائلته في بلدة العين، و«العين» كلمة نظنها اسماً مستعاراً لبلدة أخرى هي الظاهرية. ويرتبط وحيد بعلاقات صداقة متينة مع «إسماعيل»، وهو من الشخصيات الرئيسية في رواية أحمد حرب السابقة، وهادي، وماجد، وأبي قيس، وهو شخص استعاره الكاتب من رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس»، والشيخ عبد الله والشيخ محمد وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون اتجاهات سياسية وفكرية متباينة. وهذا البرولوج يقفنا أيضاً على مشهد يومي عادي من مشاهد الانتفاضة، فثمة عدد غير قليل من جنود العدو الاسرائيلي وعساكره ينهالون على صبي صغير ضرباً وركلاً بأقدامهم وأعقاب بنادقهم فيتدخَّل وحيد لحمايته، ويتشبَّث به الصبي، بينما يبدأ الجنود جرّه من قدميه حتى يسقط وجهه على الأرض ولا يستطيع وحيد في مثل هذه الحال أن يقدِّم له النجدة[١٠].

وتبدأ بعد هذا المشهد حكاية أبي قيس الذي جنّد في الماضي في جيش الانتداب لمحاربة الألمان، ووقع في الأسر، وعاد من أسره في أوروبا الشرقية ليجد بلاده فلسطين تعيش عهداً من الغليان بين عرب ويهود، فيحاول أن يفعل شيئاً مع ثوار فلسطين، ويلتحق بالثائر عبد القادر الحسيني الذي آثر في رأيه الموت على الوقوع أسيراً في قبضة الصهاينة. وتكون النكبة التي تقذف به إلى العمل مع الفدائيين، ولكن عمل الفدائيين في غزة عام ١٩٥٦ لا يسفر عن نتيجة. وهكذا يظل البحث عن خيار جديد شاغلاً من الشواغل الأساسية لهذا النموذج الذي يذكِّرنا بنموذج غسان كنفاني في «رجال في الشمس»[١١].

ويقوم أبو قيس بإصلاح سيارة قديمة معطوبة، ويعيدها إلى الحياة لاستخدامها في عمليات الانتفاضة. ويحاول مع مجموعة من الأشخاص اختطاف ضابط صهيوني «يوسي» وينجحون في ذلك، كما يخطِّطون لعدد من العمليات قبل أن يقعوا في الأسر والاعتقال ثانية. ويظل أبو قيس في حركة دائبة بين القدس والعين ورام الله وتظل المشاهد اليومية تتكرَّر وتتوالى على نحو مشعر بدقة التمازج بين حاضر الثورة وماضيها. أما وحيد الذي يقص علينا الحوادث في الفصل الثاني فهو يخفق في أن يعيش على «هواه»، فالأحداث تجرّه من شعره ليكون واحداً من رجالات الانتفاضة السريين. وأخته وديعة التي أحبها ماجد أحد أفراد الخلية تستلطف ضابطاً اسرائيلياً هو (يوسي)، ويوسي هذا ضابط ماكر ما إن يشعر بارتياح (وديعة) له حتى يتقدَّم طالباً يدها. وقد أثار بهذا الطلب زوجته فلم تهدأ، فهل يعقل أن ترتبط فتاة فلسطينية تعيش في وسط أكثره من المناضلين بضابط صهيوني هو يوسي؟ وما الذي يجعل الأمر غريباً أو مستحيلاً وثمة شابة يهودية تخلَّت عن ديانتها واعتنقت الإسلام لتتزوَّج من هادي، أحد الإعلاميين المختصّين بنقل صوت الانتفاضة ونشره في العالم الخارجي. ولكن هذه الزوجة سرعان ما تهدأ وقد استشهدت وديعة في ظرف غامض وهي تفكِّك قنبلة يدوية. أما يوسي فيقرِّر الرفاق خطفه ويفعلون. وفي الفصل الثالث ـ وهو أطول فصول الرواية ـ تطغى على السرد مشاهد المواجهة اليومية مع الاحتلال: منع التجول... الهجوم المباغت على مغارة الروازن.. اعتقال الشبان... وضربهم وتكسير أطرافهم... ومحاولة نسف المغارة وإفشال العرض المسرحي... تنظيم عمليات وإخفاء الضابط المخطوف يوسي...

وينقلنا الكاتب من هذا الجو إلى جو التوراة. وتأخذ الأجزاء التالية من النص عناوين من مثل: الإصحاح الأول، والإصحاح الثاني. وتتحوَّل طريقة الكتابة من الطريقة النثرية العادية إلى الكتابة المسجوعة التي يحاكي فيها المؤلِّف أساليب الكتب المقدَّسة القديمة. والغرض من هذا التغيير في ميكانيكية السرد هو عرض حكاية الفتاة اليهودية التي هاجر ذووها من اليمن وظلَّت تقرأ وتقرأ إلى أن اعتنقت الإسلام وأحبَّت «هاديا»، وهنا تبدو الرواية وكأنها تفتح ذراعيها لكي تحتضن نصاً آخر، ولكي يتحوَّل النص إلى مجموعة متداخلة من النصوص. والنص التوراتي يكشف عن نظرة اليهودي إلى المرأة حين تحب رجلاً من ديانة أخرى، أو من شعب آخر. والفتاة التي تسمِّي نفسها خديجة... أو إيمان... أو أي اسم آخر تلاقي التنديد والشجب من العائلة، والرفض المطلق من أسرة الزوج «هادي» إلى درجة ترفض الأم عندها أي تقبّل لفكرة الاقتران بهذه الفتاة، وتحاول توبيخها وشتمها كلما رأت الظرف مؤاتياً. والحق أن هذه الأجزاء من الرواية كشفت عنصرية الاسرائيلي واليهودي ونظرته إلى العربي من وجهة نظر يسقط فيها الكاتب رؤيته الذاتية على الآخر.

وعلى الرغم من أن الحكاية تبدو في ظاهرها مفتعلة أو غير مقبولة إلا أنها وقعت فعلاً. وهنا يبدو نهج الكاتب واضحاً في الاستعانة المستمرة بما تنشره الصحف والجرائد من أخبار الحوادث، لا سيما تلك التي تتميَّز بالطابع الدراماتيكي، كاختطاف جندي اسرائيلي، وزواج فتاة يهودية من عربي، واختطاف أسرتها لها، وإخفائها في بلدة «الخضيرة». ويعود وحيد في الفصلين الرابع والخامس إلى معايشة الوقائع اليومية للانتفاضة: حظر تجوّل وتعذيب أطفال... وشبّان... وكتابة قصة أو قصيدة عن الانتفاضة لتنتهي برواية أحمد حرب بلا نهاية، لأن الانتفاضة مستمرة وينبغي لحوادث الرواية أن تبقى مستمرة.

باب الساحة:

وتتخيَّر سحر خليفة فضاءً لروايتها الجديدة «باب الساحة». فبطلة روايتها ربَّة بيت مشبوه، يتعامل مع المخدرات والدعارة والتجسس، وهذه البيوت كانت ـ قبل الانتفاضة منتشرة ـ وكانت تشجِّعها المخابرات الاسرائيلية. ورأت المؤلِّفة أن تسلِّط الضوء على واحد من هذه البيوت من خلال «نزهة» التي يدخل بيتها شاب جريح من جرحى الانتفاضة فيتعامل معها بتحقير وبقذف التهم وبفوقية، ولكنه حين يدخل في تفاصيل حياتها، يتكشف له رمز يمثِّل المجتمع الذي نعيش فيه كله، ويصير السؤال: من المسؤول؟ أهو هذه الفتاة؟ أم الاسرة التي هي من نتاجها أم المدينة التي أنتجت الأسرة؟ ويكبر السؤال. وفي رأي الكاتبة أن هذا هو دور الكاتب.

فإذا كانت نزهة ستحاكم كما يحاكم العملاء والخونة ممن قامت الانتفاضة بتصفيتهم فلماذا لا تتم محاكمة الواقع الذي أفرزها. وتقول الكاتبة على مستوى الانتفاضة يبدو مثل هذا السؤال هامشياً ولكنه على المستوى الحضاري سؤال مهم، فأين هي العدالة؟... وكيف يتأتّى لنا أن نغوص في تفاصيل الحياة الداخلية لمجتمعنا؟ وهل نقتل العمالة والخيانة بقتل نزهة؟ وهذا هو ما تريد أن تقوله سحر خليفة في روايتها الجديدة التي ما تزال تحت الطبع(★) لا بد من أن نفرِّق بين موقف السياسي وموقف الفنان، فالسياسي محتاج إلى مواقف تكتيكية بينما يغوص الفنان في العمق[١٢].

الانتفاضة والمسرح:

وواقع الأمر هو أن الانتفاضة أثَّرت في النتاج الثقافي الفلسطيني في الداخل عامة. ففي الفنون التشكيلية يجب التنويه بالتجربة الفنية الرائدة لكل من الفنانين نبيل عناني وسليمان منصور وغيرهما. فقد استطاعا أن يجدا أشكالاً من التكيف التشكيلي مع أدوات الانتفاضة ونمط حياتها. فعلى سبيل المثال كرَّسا جهدهما للبحث عن خامات جديدة يمكن الحصول عليها من النتاج المحلي عوضاً عن استخدام ألوان ومواد فنية مستوردة. فقاما بتنفيذ أعمالهما بالطين والقش والتبن واستخدما الحنَّاء والأصباغ الطبيعية المستخرجة من الأعشاب المحلية، واعتمدا على مفردات تشكيلية محلية كالزخارف التي تنتشر في المطرزات وفنون الحياكة المختلفة والحروف في إضفاء انطباع جمالي محلي على موضوعات مستمدة أصلاً من واقع الانتفاضة اليومي كالشهيد والجريح وغيرها من موضوعات. وتشاء الظروف أن يكتب الشاعر عبد اللطيف عقل أول عمل مسرحي عن الانتفاضة، وهو مسرحية «البلاد طلبت أهلها»[١٣]. وفي هذه المسرحية يعود بنا الكاتب عبد اللطيف عقل للقرية الفلسطينية بكل أبعادها ممثلة «بأم الزيتون» التي رمز بها لفلسطين كلها. فنحن في هذه المسرحية نعيش كما يقول الدكتور محمود السمرة: مع أهلها في أناشيدهم وأغانيهم العذبة وطيبتهم وبساطتهم وارتباطهم العميق بالتراث[١٤]. وقد وظَّف الكاتب عناصر الفن الدرامي كلها في بناء عمل فني غني ومعبِّر عن الواقع الجديد الذي دخلته القضية الفلسطينية بعد الانتفاضة، سواء في مجالات الديكور أو الأزياء، أو اللهجة الدارجة أو المقتطفات من الأغاني الفولكلورية الشائعة والقصائد العامية والدبكات الشعبية وأحاديث الذكريات عن أيام لها تاريخ في ذاكرة شعب فلسطين. وقد مثل فيها «أبو العز» رمز الشرف والكرامة كما مثَّلت الحاجة حليمة التجسيد الفردي الخالي من التشويه لوجدان الفلسطيني[١٥]. وتمثل المسرحية حكاية طريفة هي استدعاء أحد الأشخاص من الأرض المحتلة لالقاء محاضرة في حفل اجتماعي حول الانتفاضة، وفيما يخصّص المشرفون على الحفل للرقصات والأغاني والمآكل والولائم ساعات طويلة يحدِّدون له الوقت تحديداً شديداً فيثور في وجوههم وتتحوَّل المسرحية إلى محاكمة لكل العلاقات والمواقف التي ظلَّت على الدوام تسود الوطن العربي تجاه القضية الفلسطينية، ثم تتطوَّر المسرحية من الداخل بحيث ينقلنا المؤلِّف من الحفل إلى الأرض المحتلة ذاتها عبر رحلة يقوم بها أبو العز ويتعرَّض فيها للتفتيش والإهانة لكنه لا يقبل بذلك، وحين يستشهد ابنه يقسم على زوجته أن تغنِّي وترقص فقد حقَّق ما لم ينجح هو في تحقيقه؟ وتنتهي المسرحية وسط طقس جماعي تشاهد فيه انتفاضة الحجارة، وقد اندغم فيها شخوص المسرحية، وتنتهي بترديد الأغاني:

بالحجارة والمقلاع

ابنحميها رباع رباع

يا محتل اطلع عنا

اسمع كنك ما بتسمع[١٦].

ملاحظات أولية على قصيدة الانتفاضة:

والمتأمِّل للانتاج الأدبي والثقافي الفلسطيني في الداخل يجد الغلبة فيه للشعر على غيره من الأنواع الأدبية، فبعد مجموعة (مقاليع) التي اشترك فيها ثلاثة عشر شاعراً[١٧] صدرت عدة مجموعات شعرية منها: «زمن الصعود» للمتوكل طه (١٩٨٨) ومجموعة «أكمل غناءك» للشاعر يوسف حامد (١٩٨٨) ومجموعة «أبجدية فرج الخافي» لعلي الجريري، ومجموعة «حلم الصبي»... أغنيات سيدي حركش في فرح الانتفاضة وهي باللهجة الفلسطينية الدارجة (١٩٨٨). وتوالى ظهور المجموعات الشعرية بعد ذلك ليشهد العام الثاني من الانتفاضة ظهور المجموعات: «المجد ينحني أمامكم» لعبد الناصر صالح (١٩٨٩) و«الرؤيا» لحسين البرغوثي (١٩٨٩) وديوان «وطني نذرت لعينيك عمري» لنجلاء شهوان (١٩٨٩) و«الفجر والقضبان» لمحمود الغرباوي (١٩٨٩) و«ازدان بحرك بالحناء» لوسيم الكردي (١٩٨٩) ومجموعة «قبِّل الأرض واستراح» للشاعر سامي الكيلاني، وأخيرا «قصائد عن حب يتجدَّد» للشاعر نبيل جولاني (١٩٩٠).

والملاحظ أن شعر الانتفاضة في الداخل قد أنشأ يتعامل مع

(★) صدرت هذه الرواية مؤخَّراً عن دار الآداب. (التحرير).

الحدث بطريقة تتعمَّد التغنيّ ببطولات أطفال الحجارة وتمجيد الفعل الثوري الذي يقومون به، واستخدمت القصيدة في التحريض والتعبئة النفسية. ففي ديوان مقاليع يتغنّى الشعراء ببطولات راشقي الحجارة، ويذكرون المقلاع، والإطارات المشتعلة، والزجاجة الفارغة أو الزجاجة الحارقة. وقد يذكر الشاعر آليات الجنود وقنابلهم الغازية السامة وغيرها من الأدوات التي يلجأ إليها الاحتلال في قمع الانتفاضة، ويستخدم الشاعر لهجة حماسية عالية النبرة تتكىء على أفعال التحريض، لاستنهاض الهمم وتشجيع شبان المقاومة والجماهير على مواصلة الانتفاضة.

احيلي جنّة المحتل نار..

واجعليها مقبرة[١٨].

ويلاحظ الدارس حرص الشاعر الفلسطيني في الداخل على استخدام ألفاظ أكسبتها الانتفاضة قيمة خاصة في النص الشعري. ومن هذه الألفاظ «الحجر» و«الحجارة» وقد أصبح الحجر بالنسبة لهذا الجيل من الشعراء رمزاً يتعدّى كونه أداة نضال ابتدعتها الذهنية القتالية للفلسطيني الأعزل في مواجهة أدوات الحرب الفتّاكة في يد الجندي الصهيوني[١٩]:

الجو مشحون يبشر بالمطر

مطر على الطرقات

يكنس ما تبقّى من ضجر

مطر مطر

شعب أراد العيش حراً

فاستجاب له القدر

حجر

حجر

وتميد تحت الغاصبين الأرض

تنتفض المدائن والقرى

واللوز والزيتون

والنخل المعبأ بالثمر[٢٠]

وفي أشعار وسيم الكردي يرتبط ذكر الحجر دائماً بالفتى الذي يحمله ويقذف به العدو مبتدئاً مهرجان المقاومة المستمرة ضد الاحتلاليّين:

في ذروة الإنشاد تنهض نجمة

من عين طفلٍ يافعٍ

متألقٍ

يزدانُ نسريناً

وأحجاراً تعانقها يدان

نهض الفتى

نهضت حجارته محملة

على جسد الهواء

تصبّ في جسد الجنود

وفي حراب الأفعوان

ها... كرنفال الرمي

يطلق شارة البدء الندية

وابتداء المهرجان[٢١]

ويرى الشاعر خليل توما في حجارة فلسطين انتفاضة يتهيَّأ لها الشباب بالمقاليع لتكون ثورة دائمة[٢٢]. في حين يرى فيها أسعد الأسعد خطوة أولى لبناء الدولة التي عبّر عنها بالصرح المنيف:

ولسوف تعصف بالبقية

يا شعب، تبني صرحك العالي لواه

حجر ومقلاع

وعزيمة مثل الحديد[٢٣]

تجربة السجن:

والملاحظ أن الاعتقال والسجن كانا من الموضوعات البارزة في القصيدة الفلسطينية في الداخل، غير أن الانتفاضة أحدثت جديداً. وليس من شك في أن عدد الذين اعتقلوا بعد الانتفاضة مباشرة زاد على مائة ألف فلسطيني. وفي إحصائيات عن الاجراءات القمعية للاحتلال ما يؤكّد أنه ليس ثمة بيت في الأرض المحتلة لم يعتقل منه واحد أو أكثر. ونتيجة لاكتظاظ السجون أنشأ الاحتلال معسكرات اعتقال كبيرة في صحراء النقب بجنوب فلسطين وأطلق على هذه المعتقلات أسماء جديدة مثل: أنصار (٢) وأنصار (٣) وأنصار (١). وقد زجَّ بغير قليل من كتّاب الأرض المحتلة وصحفيّيها وشعرائها في المعتقلات والسجون، وللتدليل على مدى الملاحقة التي تعرَّض لها الشعراء يكفي أن نذكر بأن شاعراً مثل عبد الناصر صالح اعتقل خمس عشرة مرة[٢٤]. وأما خليل توما فقد قضى في السجون مدداً أطول مما قضاه خارجها. وتحمل قصائد وسيم الكردي «وازدان بحرك بالحنّاء» إلى جانب تواريخ كتابتها المكان الذي كتبت فيه وهو غالباً (أنصار ٣) ومن ذلك قصيدته الأولى: «هذا زمان الروح» وقصيدته الرابعة: «ونعشق سيل الصباح» وقصيدة «نهض الفتى»، وقصيدة «أرضيت قلبي»، وغيرها[٢٥]. وعلى هذا النحو جاءت جل قصائد عبد الناصر صالح في ديوانه «المجد ينحني أمامكم». ولعل المغزى الجديد الذي أعطي لموضوع السجن في القصيدة هو أنه أصبح رمزاً يرتبط بفيض من ذكريات نضالية مشتركة، ففي خيام السجن يلتقي معتقلون شباب قد يصل عددهم إلى الثلاثين، وخلال المدد الطويلة التي يقضونها فيه تتراكم أحداث وتنمو علاقات سرعان ما تصبح دليلاً يرشد المناضل في حياته اليومية بعد الخروج من السجن:

قلت: هذا هو السجن يا صاحبي

سماء يحاصرها الخوف، والطائرات

زنازين للصلب مغلقة، وخيام

ميادين للحرس الغاضبين

على دمنا ينهض الرمل
قلت: فليكن السجن جسراً
تمرّ عليه القبائل
حتى يزول الفصام[٢٦]

ويحاول الشاعر المتوكل طه أن يبعث من المعتقل برسائله إلى الذين هم في الخارج حيث يتواصل النضال اليومي ضد المحتلين أو إلى المعتقلات الفلسطينيات في سجن «نفي ترتسيا» ويصف في رسالته الشعرية هذه حياة الشبّان اليومية في المعتقل، فهم يواجهون رمل المعسكر بالأغاني، ويكسرون حاجز الصمت والوحشة بالكلام المرتفع عن الانتفاضة والغد المشرق والتغني بالنصر الذي بدأ يتحقّق مع أول شعاع أرسلته شمس الانتفاضة المتوهّجة:

وأسأل: كيف السجين يغني
وقلبي أحقّ بهذا السؤال
فنحن نواجه رمل المعسكر «بالأوف»
نكسر وحش الصحاري
بعرس انتفاضتنا
لا نكفّ عن الدبكات
ونغمر هذا المدى بالغناء[٢٧].

الاستشهاد:

ومن الظواهر اللافتة في شعر الانتفاضة كثرة التركيز على الشهادة والشهيد. فهذا شاعر من الشعراء يكرّس ديوانه «قبل الأرض واستراح» ليخلّد فيه ذكرى الشهيد أحمد عز الدين أحد شهداء الانتفاضة في (يعبد) إحدى مدن الضفة ـ لكن شعره في الشهادة لا يتطبّع بطابع الحزن أو الأسى فهو يعلن أن زمن المراثي قد ولّى[٢٨].

وهذا عبد الناصر صالح يشير في إحدى قصائده إلى إقبال شبّان الانتفاضة على الموت في سبيل حرية بلادهم واستقلالها إقبالاً شديداً، فكأنهم يتسابقون على كأس الشهادة:

يتسابق الشهداء
تلك رصاصة في الرأس تهوي
تحمل البشرى لأجيال العرب
لم يرحل الشهداء
لكن انتفاضتهم على مرِّ السنين
تستنقذ الفكر الفلسطيني من نار الخطب
لم يرحل الشهداء
بل دمهم على الرمضاء
شعب قد توحَّد وانتصب[٢٩].

ويكرّر الشاعر تأكيده على أن الموت أصبح مفتاحاً للنصر، فهو على العكس من الموت العادي الذي يعني فناء الجسد وتفسخه وانحلاله في التراب، وإنما هو موت يفتح الدروب أمام الأجيال القادمة لتحيا بعيداً عن أي ذل أو اضطهاد أو استعباد!

الموت أصبح مدخلاً للنصر
صار الموت مفتاحاً لأبواب الحياة[٣٠].

أطفال فلسطين:

وكما يجري التركيز في موضوعات مثل السجن، والشهادة، يجري التركيز على الطفولة الفلسطينية وغير بعيد عن الشاعر الفلسطيني أن يؤمن كما آمنت كاتبة رواية (وتشرق غرباً) أو صاحب رواية (الجانب الآخر من أرض الميعاد) بأن أطفال فلسطين هم وهج الانتفاضة وهم نارها اللاهبة ووقودها المتحرّق. ولذلك تكثر الإشارة إلى دور الطفل الفلسطيني في معركة البقاء في وجه أعداء الانسان بفلسطين.

ونرى الشاعر وسيم الكردي يجعل من الطفل الفلسطيني مسيح الثورة المنتظر الذي يقدّم لها طريق الخلاص بإشارة من يده الصغيرة وهي تلوح بحجر تقذفه في وجه الغزاة:

هوذا المسيح
بكفه
يمتصّ من وهج الشموس
مدادها
ويخط درباً في طريق الجلجلة
وتلوح في أفق الندا
إشراقة
من وجهه الغضّ النديّ
وتستوي
وتفض روح المسألة[٣١].

ويصل الشاعر بين الطفل الفلسطيني والدلالة الرمزية للحجر الذي أصبح علامة على الطريق الجديد الذي شقّه الفلسطينيون، لا مجرَّد حجر يقذف به العدو:

نهض الفتى
فاضت منابع كفه
واستيقظت فيه الأصابع
وانتشى المقلاع في يده
ودار الدورة الأولى
وأطلق من معاطفه القمر
حتى استحال إلى حجر
يعلو
ويركض في الفضاء
وينتهي
عند ازدحام الجند
يفرش جمره
وصهيله:
هذي الحجارة لم تعد ترتاح في قيد الأعنّة
ما له غير العنان[٣٢].

وفي نص شعري آخر للمتوكل طه نجد صورة أخرى لهذا الطفل، فهو مع صغر سنه قادر على تحدِّي الأعداء. لقد تخطَّى حاجز الخوف والرهبة. فعندما يسأل الضابط الصهيوني بعد اقتحام المنزل:

ـ أأنت محمد.. أم أنت؟.
يجيب الصغير
ـ أنا..
فيهجم عشرون منهم عليه
ويلقون في ساعديه الحديد[٣٣].

فالطفل الصغير لا يخشى عدوه، بل يتحدَّاه قائلاً أنا. ثم ترى هذه الصورة التي اعتاد الناس رؤيتها في زمن الانتفاضة وفي هجوم عشرين أو أكثر من جنود العدو مدجَّجين بالسلاح على طفل واحد ثم يبدأون ضربه وركله، وهذه الصورة هي التي نراها عند أول قراءتنا لرواية «الجانب الآخر من أرض الميعاد» لأحمد حرب. وفي الصورة التي تتكرَّر في كثير من الأفلام والصور والكتابات التي تملأ الصحف السيارة، صورة الطفل الذي يستقبل بصدره العاري طلقات الاسرائيليين وأعقاب بنادقهم وهراواتهم القاسية التي تنهال بهدف التحطيم وإلحاق الأذى المستمر بالطفل.

والصور التي تتكرَّر في أشعار الشعراء الفلسطينيين للطفل الفلسطيني كثيرة جداً وتستعصي على التتبّع لكثرتها. وقد تلتحم هذه الصورة بصورة المرأة التي تقدِّم الحماية لطفلها أو لغيره ممن يتعرَّضون للهجوم. وقد تتعرَّض هي نفسها لهذا الضرب:

وقفوا ببابك صارخين
هاك المخرِّب ابنك الكلب الحقير
ولتذهبي
أنت وبذرتك الخبيثة للجحيم[٣٤].

ولكن صورة المرأة المناضلة في شعر الانتفاضة تتجلَّى بشكل أوضح في شعر المعتقلات والسجون الذي أشرنا إليه.

البساطة والعمق:

ويقودنا التعرّف إلى بنية النص التحريضي لقصيدة الانتفاضة لملاحظة النزوع إلى البساطة فيها، وهي بساطة قد لا تتورَّع عن اجتياز الحاجز اللغوي، الذي يعتمد على إطلاق مخزون اللغة الإيحائي، وتفجيره في وجه القارىء، إلى توخِّي الكلمة البسيطة والمفردة العامية. وهذا شيء نلاحظه في جل ما نشر من شعر في الأرض المحتلة. وهذا مثال من قصيدة «صور ليلية» للشاعر المتوكل طه:

يهرول باقي الجنود إلى «الحوش»
في غرف الدار، في المطبخ الشهم، في ساحة البيت
فوق الجدار، وقدَّام حبل الغسيل
وخلف الحبال
وبعد ثوانٍ، يهزّ كبيرهم رأسه للجنود
بأن فتشوا كل شيء
فينقلب الزيت فوق الطحين
وتنداح ألحفة النوم تحت الدفاتر
تسقط طنجرة في الصحون...
تبعثر ألبسة الطفل بين الملاعق[٣٥].

وهذه البساطة في أشكال التعبير والسرد الشعري تقرب القصيدة من النثر، واللافت للنظر شيوع العامية في شعر الانتفاضة. فقد حظي الشعر العامي بنصيب الأسد من اهتمام الشعراء، وقد لمع في وهج الانتفاضة شاعر القصيدة العاميّة راجح السلفيتي والشاعر حسن وهدان، وأبو فراس العنبتاوي وسيدي حركش وهو اسم مستعار لشاعر شعبي نشر ديواناً باسم «حلم الصبي». والملاحظ أن الشعر الشعبي هذا مماثل لأهازيج الانتفاضة وأغانيها في الإلحاح على المطالب الوطنية للشعب الفلسطيني كالمطالبة بإقامة الدولة الفلسطينية، وضمان حق الشعب في تقرير مصيره، وتضمين الأشعار عبارات وطنية تعبِّر عن تضافر الفلسطينيين واصطفافهم وراء قيادة الانتفاضة الموحدة:

الفلسطيني فز وقال
ها اللي سمعتوه وقريتوه
ما بيساوم الاحتلال
فوقه لو هدّوا بيته[٣٦].

ويمتاز الشعر الشعبي بالقدرة على مواجهة قادة الاحتلال مباشرة بعكس الشعر الفصيح الذي يتجنَّب ذلك خشية الوقوع في الشعارات. ونقرأ لأبي فراس العنتباوي قصيدته التي يردّ فيها على زعماء الصهيونيين من معتدلين ومتطرفين ردّاً يظهر فيه التعبير الصادق، الدقيق، عن إرادة الشعب:

يا اسحق ما بتخوّفنا
ولا ابنخشى التهديد
نحنا لأجل فلسطين
حملنا هالبواريد
ومشينا بدرب الثوار
كبار زغار حملنا حجار
بغزة والميدان
يا شارون يا اللي بتعربد
راح يجيك اليوم
وثيابك بالحزن تقدد
تبقى كالملخوم
وتصيح فكّوا ها الورطة
مثل الميخذ حقنة شطة
أو شارب قطران[٣٧].

أما «حركشات» سيدي حركش فظاهرة أدبية جديدة تتمثَّل في

إصدار ديوان من غير أن يذكر عليه اسم الشاعر ولا اسم الناشر، فالغرض هو تعميم هذه الأهازيج والأغاني لتحقيق غايتها وهي التحريض والتعبئة النفسية لا أكثر. وهذه الأهازيج تتميَّز بما يمتاز به الشعر الفصيح من ظواهر وطنية المضامين كالتركيز على الأطفال ودورهم في مسيرة الانتفاضة المستمرة:

جاءت صبيان الحارة
هذا بعجال وشرارة
وهذا بمقلاع وحجارة
صار الشارع سد
ظهر جنود... جد...
صاح الصبية
هيا بدأ العد...[٣٨].

في المقطع السابق يصوّر سلوكاً يومياً لأطفال الحجارة، وهو تصوّر قائم على التخطيط والتنادي لإثارة المواجهات، ومراقبة جنود العدو، وإطلاق الصفارات التحذيرية، لبدء المواجهة. ويرسم الشاعر صورة للطريق وقد امتلأت بالحجارة، والعجلات المشتعلة. وفي أغنية أخرى يعبر سيدي حركش عن مطالب المنتفضين، وهي تتلخَّص في إقامة وطن يتمتَّع بكامل حقوقه القومية والسياسية المشروعة، والتخلّص من التصاريح:

بدنا وطن
فيه الحياة محرّرة
بحب وورد وفراح
بدنا وطن
ما فيه تصاريح وسجن
فشي مصايب أو محن
فشي دمع وجراح
بدنا وطن[٣٩].

ملاحظة أخيرة:

ومما يلاحظ أن الشعر الذي يصدر في الأرض المحتلة شعر يهتم بالتعبير عن تضافر الشاعر مع أطفال الحجارة وثورتهم الشعبية ويريد من قصيدته أن تقول ذلك مباشرة دون أن تتبع أياً من الأشكال التعبيرية التي قد لا تتفاعل معها الجماهير تفاعلاً سريعاً مباشراً. فالصور الفنية فيه صور بسيطة لا رمزية فيها ولا تجاوز للتراكيب المتداولة ولأنماط التعبير المعروفة في النثر. وطبيعي ألَّا يبحث شاعر فلسطين المحتلة الآن - شاعر الانتفاضة - عن أساليب للتجديد الشعري في وقت يتنافس فيه الناس على تقديم التضحيات.

والذي لا خلاف عليه هو أن الظروف التي يمر بها كتَّاب الأرض المحتلة وشعراؤها ظروف عصيبة من النواحي كافة. وهي على ما فيها من الحدّة وتصاعد التوتر اليومي والتحديات المستمرة لا تعطي الكاتب فرصة البحث عن آفاق مبتكرة في الإبداع الشعري، وقد أصبح معيار القصيدة الناجحة متمثّلاً في قدرتها على استنهاض الهمم وإثارة المشاعر والنفوس لا في قدرتها على استثارة المزاج النقدي والحساسيات الأكاديمية في الأدب والفن. ولا بد في نهاية هذا البحث من التنبيه على الدور الذي تقوم به القصة القصيرة في التعبير عن هموم الوطن المحتل في المرحلة الراهنة. وقد نشرت عشرات من الأقاصيص في صحف «القدس» و«الشعب» و«الاتحاد»[٤٠]، وغيرها. إلا أن دراسة هذه الأقاصيص المتراكمة في غياب المجموعات القصصية الكاملة لمؤلِّف واحد أو لعدد من المؤلِّفين يجعل من مهمتنا هذه مهمة صعبة إن لم تكن مستحيلة. وتبقى دراسة هذا النتاج مرهونة بأي تغيير جديد تحمله الأيام المقبلة.

الأردن

إحالات:

(١) سليم تماري: مخاطر لرتابة - العصيان المحدود والمجتمع المدني، مجلة الدراسات الفلسطينية، بيروت، عدد ٣، صيف ١٩٩٠، ص ١٣. وانظر أيضاً: محمد الأزهري، ثورة ١٩٣٦ وانتفاضة ١٩٨٧ رؤية مقارنة، شؤون فلسطينية، نيقوسيا، قبرص، العدد ١٩٩، تشرين الأول ١٩٨٩، ص ص ٤ - ٦.

(٢) سري نسيبة: تقويم عامين من الانتفاضة، مجلة الدراسات الفلسطينية، بيروت، العدد ٢، ربيع ١٩٩٠، ص ١٠١.

(٣) خليل السواحري: أثر الانتفاضة على الثقافة الفلسطينية، مجلة البيان، الكويت، العدد ٢٨٥، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٩، ص ص ٨ - ١٤.

(٤) ابراهيم نصر الله: الأمواج البرية (سيناريو الانتفاضة) دار الشروق، عمان، ١٩٨٩، المقدمة.

(٥) مجلة فكر، القاهرة، نيسان (ابريل) ١٩٨٨.

(٦) أحمد حرب: اسماعيل (رواية)، منشورات مكتب أبو عرفة للصحافة والنشر والتوزيع، القدس، ١٩٨٧. وانظر: ابراهيم خليل، الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠، ص ص ٩ - ١٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٤.

(٨) ليلى الأطرش: وتشرق غرباً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٢٥. وانظر: الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٩) أحمد حرب: الجانب الآخر من أرض الميعاد، دار الأنوار الفلسطينية، عكا، ط ١، ١٩٩٠.

(١٠) انظر ما كتبناه عن هذه الرواية في صحيفة الدستور الأردنية بتاريخ ١٩٩٠/١١/٩.

(١١) غسان كنفاني: رجال في الشمس، بيروت، ١٩٦٣. وانظر: الأعمال الكاملة، بيروت، جـ ١، وانظر ما كتبناه عن هذه الرواية في كتابنا: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٤، ص ص ١٠٣ - ١١٤.

(١٢) انظر مقابلة مع سحر خليفة، مجلة الدراسات الفلسطينية، بيروت، العدد ٣، صيف ١٩٩٠، ص ص ٨٧ - ٨٨.

(١٣) صدر نص المسرحية في كتاب من تقديم د. محمود السمرة عن دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط ٢، ١٩٨٩، كما قامت إحدى الفرق المسرحية بإخراجها على يدي المخرج الفرنسي المنصف السويسي وقام بأداء الدور البارز فيها الفنان زهير النوباني والفنانة عبير عيسى، وقد فازت المسرحية بجائزة الدولة التشجيعية في الفنون عام ١٩٩٠.

(١٤) عبد اللطيف عقل: البلاد طلبت أهلها، ص ص ٨ - ٩.

(١٥) البلاد طلبت أهلها: ص ٢٩.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(١٧) مقاليع: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، القدس، ط ١، ١٩٨٨، والكتاب تأليف مشترك لثلاثة عشر شاعراً.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٩، وانظر مجلة البيان الكويتية، عدد مذكور ص ٥٦. وانظر ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص ص ١٠٢ - ١٠٣.

(١٩) خليل السواحري: أثر الانتفاضة على الثقافة الفلسطينية، (مرجع سابق)، ص ٢٥.

(٢٠) عبد الناصر صالح: المجد ينحني أمامكم، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين، القدس، ط ١، ١٩٨٩، ص ص ٨٨ - ٨٩. وانظر ما كتبناه عن الديوان بعنوان: المجد ينحني أمامكم والنص التحريضي، صحيفة الدستور، عمان، ١٩٩٠/١٢/٧، ص ٩.

(٢١) وسيم الكردي: وازدان بحرك بالحناء، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ١٩٨٩، ص ص ٣٦ - ٣٧.

(٢٢) مقاليع: قصائد من وحي الانتفاضة، ص ١٥.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٦.

(٢٤) انظر مقدمة ديوانه: المجد ينحني أمامكم، ص ١٤.

(٢٥) وسيم الكردي: المصدر السابق، مواقع متفرقة من الديوان.

(٢٦) المجد ينحني أمامكم، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢٧) المتوكل طه: زمن الصعود، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ١٩٨٨، ص ص ٣٨ - ٣٩.

(٢٨) سامي الكيلاني: قبّل الأرض واستراح، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط ١، ١٩٨٩، ص ٣٢.

(٢٩) عبد الناصر صالح: المرجع السابق، ص ص ١٠٠ - ١٠١.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٣١) وسيم الكردي: المصدر السابق، ص ص ٤٨ - ٤٩.

(٣٢) المصدر السابق: ص ص ٣٩ - ٤٠.

(٣٣) زمن الصعود، مرجع سابق، ص ص ١٠٤ - ١٠٥.

(٣٤) أحمد الغرباوي: الفجر والقضبان، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٢.

(٣٥) زمن الصعود، مرجع سابق، ص ص ١٠٢ - ١٠٣.

(٣٦) نمر سرحان: الانتفاضة في الفولكلور الفلسطيني، عمان، ط ١، ١٩٨٨.

(٣٧) انظر معالجتنا لهذا الموضوع بالتفصيل في كتابنا: الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ص ص ١١٦ - ١٢٣.

(٣٨) سيدي حركش: حلم الصبي، أغنيات سيدي حركش في فرح الانتفاضة، القدس، ط ١، ١٩٨٨، ص ص ١٢ - ١٣.

(٣٩) المصدر السابق، ص ١٥.

(٤٠) انظر مجموعة من هذه القصص اختيرت من الصحف ونشرت في عدد من مجلة البيان، العدد ٢٨٥، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٩.

«الانتفاضة في الشعر العربي»

د. ثابت عبد الرزاق الألوسي

لا شك في أن الانتفاضة الشعبية التي انفجرت في فلسطين عام ١٩٨٧ بدأ استمرارهـا يقلق الحكام الإسرائيليين أيما قلق. . . لا لكونها تسجل بداية تخطي مرحلة الكلام إلى مرحلة الفعل المنظم فحسب، وإنما لكونها أوقفت مسلسل التداعي الذي تمارسه أنظمة أجنبية وعربية متعددة.

وإذا بأطفال فلسطين الذين لا يملكون سوى حجارة وطنهم يهزون مواقع الاحتلال، ويجبرون الأعداء على إعادة النظر في كثير من حساباتهم. وإذا بالانتفاضة التي كانت في البدء هتافاً وحجارة صغيرة تهز جوانب المجتمع اقتصادياً وسياسياً بل ويمتد أثرها على كل حقول الأدب العربي ولا سيما الشعر. . . صحيح أن كثيراً من أدباء فلسطين يقولون «إنهم لم يتغيروا بسبب الانتفاضة لأن الانتفاضة - ببساطة - مزروعة في قصائدهم منذ عقدين من السنين»[١]، يؤكد هذا الرأي مظاهر التشابه الكثيرة بين شعر الانتفاضة والشعر المقاوم الذي كتب قبل ذلك، مما يرجع الظن بأن شعر الانتفاضة اليوم، وعلى الرغم من الاستثناءات، ليس جنساً أدبياً مختلفاً له خصائصه المتفردة وإنما هو امتداد للشعر السياسي وشعر المقاومة الذي كتب ما بين الخمسينات والثمانينات.

وإذا كان ثمة اختلاف فهو اختلاف الزمن الجديد والمكونات الثقافية والفنية لكل شاعر. بل ويمكن القول إن كل شاعر كان يصدر من خلال ثقافته وذوقه وإطاره الفني الذي ارتضاه وتعود عليه، مما يفسر لنا مدى التفاوت والاختلاف بين شاعر وآخر وبين قصيدة وأخرى على الرغم من كون الجميع غمسوا أقلامهم في بحر «انتفاضة»، واحدة.

إن كثيراً من السمات الفنية لقصائد الانتفاضة: الوضوح، ارتفاع النبرة الخطابية، استثارة الوجدان الجمعي، الغنائية، موجودة في شعر المقاومة، غير أن عدداً من قصائد الانتفاضة استطاع أن يحقق سمات أخرى أبرزها: الاقتراب من الواقع اليومي، والتفاؤل العميق، والابتعاد عن الصراخ وتحويل لافت في مستويات الدلالة واقتراب من الأداء الدرامي، السرد، الحوار، التصادم، استثمار الرموز والأساطير. .

ولا شك في أن السمات الفنية لقصائد الانتفاضة متعددة غير أني سأكتفي بالحديث عن بعض مظاهر شعريتها.

والشعرية هي «ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»[٢] وهي «علم الأسلوب الشعري»[٣] أي ما يجعل من هذا النص عالماً جمالياً مؤثراً. ولا شك في أن ميزانها التأثير في النفس الإنسانية واستثارة كوامن دهشتها. . . وهو ما ندعوه بالتلذذ الأدبي، وهو ما عبر عنه سابقاً «بإسراع القلب» «والطرب» و«الارتياح» . إن شعرية النص تقاس باكتناز تجربته وقدرته على خلق عالم جمالي قادر أن يفجر في الروح مسارب حافلة بالإثارة والإدهاش. وليس هناك من قانون واحد قادر على محاصرة الشعرية، غير أن هذا لا يمنع من التماس مقتربات لتجلياتها المنزلقة من شكل إلى آخر عبر وسائط أسلوبية كثيرة، مؤكداً أن أي عنصر من عناصر «الوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف أو الفكر في وجوده المحرر عاجز عن منح اللغة طبيعة أخرى (شعرية) إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية»[٤].

وسأركز على شرطين من شروط الشعرية: هما التحول الدلالي والإيقاع. فالتحول كما يقول جان كوهن: تحويل العالم الاعتيادي إلى عالم غير اعتيادي[٥] ونقل التجربة من وصفها الواقعي الأول إلى فضاء الإبداع.

إن الشعرية تقاس في مدى تشكل المعنى وتحوله إلى معنى جديد له[٦] خصوصيته وفرادته، ولا يكون الإيقاع فاعلاً إلا إذا كان جزءاً

لا يتجزأ من مسلسل الدلالة متناغماً على نحو عضوي(٧) مع العناصر الأخرى.

أسوق هذه المقدمة وأنا أحاول التقاط مسارات قصائد الانتفاضة التي تتناسل في كل يوم ومن فلسطين إلى كل الأقطار العربية متشكلة على اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول:

وهو ذلك الشعر الذي يتقلص فيه التحول الدلالي ويرتفع الإيقاع، إنه شعر يحاذي الواقع ويجاريه، يستلهم الأحداث ويعكسها كما هي من غير تحويل كافٍ، معتمداً في الغالب على المباشرة والوضوح واستثارة العواطف محاولاً تحقيق شعريته من خلال السخرية والنكتة اللاذعة «التهكم والمفارقة واستثارة الوجدان العام عبر تنويعات إيقاعية صائتة كالتكرار والجناس والطباق والقافية الحادة. يقف في أدنى درجات هذا النمط قصائد هي أقرب إلى النظم ومن ذلك ما قاله محمد التهامي في قصيدته «يا قدس»:

أيا قدس ديس المكان الجليل
وغطى على الطهر رجس أشر
وسيقت لك النار خجلانة
فكاد ينوح عليك الشرر
وفي قدميك مضوا يحفرون
فتشهق تحت علاك الحفر
ويحرسك المسلمون الصغار
على حين خاف الكبار الخطر
وحين تخلت عماليقنا
تولى الصراع ذوات الخفر(٨)

في هذا النص يتحرك خطاب تقليدي يقدم على استثارة النخوة العربية والمشاعر القومية المألوفة، قائم على مقابلة غير مقنعة بين أطفال الحجارة وبين عالم الكبار عبر تشكيل بارد مصنوع، محاولاً تحقيق شعرية هشة لا تقوم على تحويل دلالي، وإنما تقوم على إيقاع صائت مستوحياً فيه جانباً من أجواء قصيدة «إذا الشعب يومًا أراد الحياة» للمرحوم أبي القاسم الشابي.. دون أن تقترب من عالمها الشعري. لقد أثقل التهامي قصيدته ببطاقات ومقابلات فجة: (الطهر والرجس). (الصغار والكبار) (العماليق وذوات الخفر...) إلخ وأثقلها بصيغ باردة مستهلكة، فأي تحويل دلالي في قوله «ديس المكان الجليل» وأي تحويل جمالي في «غطى الرجس الطهر» و«يحرسك المسلمون الصغار».. وخاف الكبار الخطر و«تخلت عماليقنا...».

ليس في هذه الصياغات تحويل دلالي قادر أن يمنح النص بعداً شعرياً... وما فيها من إيقاع.. إنما هو إيقاع رتيب غير قادر على مد تجربة محدودة ظلت ترسف في المستهلك والمألوف. ومن القصائد التي يعلو فيها الإيقاع ويتقلص التحول الدلالي قصيدة «الانتفاضة» لحسين حيدر التي يقول فيها:

جيل الحجارة يكفي زندكم شرفاً
إن السلاح هنا من صنع ملتزم
إيمانكم في مدى المقلاع محتشد
ومن يراهن على الإيمان يغتنم
إن قصرت ضربة المقلاع عن هدف
شقت عيونكم كالبرق في الديم

هذه القصيدة تستحضر «البردة» للبوصيري و«نهج البردة» لأحمد شوقي إطاراً وإيقاعاً وصياغات، ولا تقدم كشفاً جديداً على مستوى الرؤية أو على صعيد التحويل الدلالي وإنما هي منظومة باردة غير قادرة على خلق أي مستوى من مستويات التشكيل الجمالي المؤثر...

فأين التحويل الجمالي في قوله «إن السلاح هنا من صنع ملتزم» وأين التشكيل الجديد في قوله «ومن يراهن على الإيمان يغتنم»، وهل بقي في صورة «البرق في الديم» التي استهلكها مئات الشعراء شيء جديد قادر على التشكيل والتأثير...

ومن القصائد التي اعتمدت في خلق شعريتها على ارتفاع النبرة الإيقاعية دون تحويل دلالي كاف قصيدة «صرخة طفل» لسعيد محمد الصقلاوي التي يقول فيها:

أنا عربي
أنا طفل فلسطيني
فؤادي خفقه «حيفا»
وعيني كحلها «يافا»
ومائي ماء «حلزون»
وضلعي فرع زيتون

★ ★ ★

أنا طفل فلسطيني
وتقرأني البرامج والإذاعات
وتنشرني الجرائد والمجلات
وتقرضني الفجائع والإهانات
وتحصدني القنابل والرصاصات
وتملكني المحافل والبيانات
وتكتبني وتمحوني القرارات
وتفرضني وتلغيني الدعايات
وتسقطني من الجمع الحسابات
وتعرفني السماوات»(١٠)

نلاحظ سهولة البناء عبر تأكيد ارتباط كيانه بمرتكزات وطنه. وهذا محور طالما دارت حوله قصائد المقاومة، وإن كان هذا المقطع يحتفي بتنويع إيقاعي قادر على مد التجربة قليلاً..

في المقطع الثاني يؤكِّد حضوره في حركة الحياة في الوقت الذي تشوّهه وسائل القتل والتدمير عبر أسلوب خطابي مباشر قائم على التكرار الإيقاعي والقوافي المتشابهة الصائتة. إن بناء هذا المقطع المتشابه في تشكيل جملة يتحرَّك أفقياً:

فعل + مفعول به + فاعل + معطوف، أو

فعل + مفعول به + فعل معطوف ومفعوله + فاعل

وكل فعل يجعلك تتخيَّل فاعله القريب قبل مجيئه، ويمكن القول إن هذا المقطع مترهِّل بعدد أفعاله مترهِّل بفواعله وأن بعضاً يغني عن بعضه مما يمكن اختزاله إلى النصف فضلاً عن كونه تحرك بطاقة إيقاعية عالية لا تسندها تحولات مناسبة على مستوى الدلالة..

ومن القصائد التي ارتفع فيها الإيقاع وظلَّت الدلالة في بعدها الواقي الاعتيادي من غير تحويل كاف قصيدة «حجر حجر»، لكاظم السماوي الذي يقول فيها:

«حجر على حجر.. حجر
حجر ويتقد الشرر
حجر لمن ألقى السلاح ومن غدر
ولمن تعرى وائتزر
ولمن تبدى واستتر
ولمن تعفف واتجر
حجر لعصر من حجر»[11]

تقوم القصيدة على تكرار مفردة «حجر» ما يزيد على ثمانين مرة في أقل من صفحتين، أي ما يقرب من نصف مفردات القصيدة، وغالباً تأتي هذه المفردة في مطلع السطر وقافيته.. مشكلة جوّاً حجرياً مرة في حالة الموت والهمود ومرة أخرى في حالة التصدي والنهوض، إن أغلب ما يتبقى من هذه القصيدة إيقاع حماسي أشبه بإيقاع المعارك والحروب القديمة، هذا الإيقاع الحاد والمتلاحق جرف كثيراً من إمكانات تحول الدلالة.. فلم يبق من عالمها الشعري إلّا الهدير الصائت دون أن يوازيه أو يسنده عالم موار بالرؤى.

ولم تسلم بعض قصائد نزار قباني من هذا العيب، ولا سيما تلك القصائد السياسية أو تلك التي جاءت في أجواء الانتفاضة في قصيدته «أطفال الحجارة» نراه يلجأ إلى خلق عالمه الشعري عبر قطبين: الحاضر الرديء والمستقبل المشرق، الكبار والصغار... إنه يطلق الشتائم وينزل اللعنات وغالباً ما يسمي الأشياء بمسمياتها مستعيضاً بطاقته الفذة على التنويع الإيقاعي عن الفجوة الناجمة من تقلص مساحة التحول الدلالي القائم على التضاد المألوف والمفارقة المكشوفة والإيغال في أسلوب السخرية والهزؤ.

في اللحظة التي يخلق نسبياً في استثمار طاقة تحويل الواقع في قوله:

بهروا الدنيا
وما في يدهم إلا الحجاره
وأضاؤوا القناديل، وجاؤوا كالبشاره
قاوموا... وانفجروا... واستشهدوا
وبقينا دبباً قطبية
صفحت أجسادها ضد الحراره»[12].

غير أنه سرعان ما يهبط إلى الأسلوب المباشر القائم على قذف الشتائم وإطلاق النعوت:

«آه.. يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعاره
سوف يجتاحك ـ مهما أبطأ التاريخ ـ
أطفال الحجاره»[13].

وبدلاً من أن يقيم أطراف الصراع بين (نحن) و(هم) نراه يقيمه بين الأطفال وآبائهم... إنه كمن يضل طريقه... وذلك الحجر الذي يقترحه نزار صوب الذات لا المحتل»[14] وهي المقابلات المألوفة في شعر نزار بين جيل يراه مسؤولاً عن ضياع الحق وبين جيل ناهض، عبر صياغات تقوم على التكرار وتعاقب القافية وتجريح الذات من غير أن ترتفع الدلالة إلى مستوى شعري عال:

«يا تلاميذ غزة
لا تبالوا
بإذاعاتنا
ولا تسمعونا
اضربوا
اضربوا
بكل قواكم
واضربوا أمركم
ولا تسألونا»[15].

ليس في هذا النص غير صياغات من النثر الرديء... وهي لا تزيد عن مستوى أي كلام يوحي قائم على النصح والإرشاد وهجر الذات... وليس فيها أية جملة قادرة على خلق أي مستوى من مستويات الشعر.

وإذا كانت قصيدة «رسالة إلى غزاة لا يقرؤون» لسميح القاسم تقترب في حركتها وارتفاع إيقاعها وتقلص تحولها الدلالي من قصيدة نزار قباني غير أن قصيدة سميح القاسم تجسد حرارة الحدث وتؤمن ببطولة الإنسان العربي وقدرته على مواجهة المحتل:

تهيّأوا... تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ

ولا يستسلم
وتسقط الأم على أبنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهددوا
وشردوا
ويتموا
وهدموا[16].

هذه القصيدة تقوم على تجربة حارة منعت الصور الواقعية في القصيدة من التبدد والانفلات.. وهو مقطع متدفق يقوم على الإشادة ببني وطنه مقابل السخرية والتهوين مما يفعله الأعداء - غير أن هذا النص ظل يتحرك في مستوى مباشر قائم غالباً على صنع الأمر والخبر وتكرار العطف عبر تشكيل يحتفي بالقافية والإيقاع المؤثر دون أن تتحول فيه الدلالة الاعتيادية إلى دلالة غير اعتيادية...

بقي أن أقول إن القصائد التي تمثل هذا الاتجاه كثيرة جداً وربما تشكل النسبة الكبرى في شعر الانتفاضة. وقد توزعت هذه القصائد على أغلب ما كتب بطريقة السطرين والتفعيلة وقد تفاوتت مستويات قصائد هذا الاتجاه: بدءاً من القصائد التي تقترب من النظم والتقليد وانتهاءً بالقصائد التي ينشدها المقاتلون أنفسهم.

هذا الاتجاه أسهم في تفجير الحماسة وعبأ للأحداث ومال إلى الوضوح، واستثمر التقنيات المألوفة والبناء السهل، وخاطب جمهوراً عريضاً... غير أنه من الجانب الآخر لم يحقق مستويات فنية عالية.

الاتجاه الثاني:

وهو يضم تلك القصائد التي يعلو فيها التحول الدلالي ويصبح الإيقاع جزءاً من مسلسل الدلالة، أي أننا نجد في هذه القصائد تحركاً فاعلاً على مستويين: تحول دلالي قادر على خلق العالم الجمالي المؤثر، وتنويع إيقاعي متفاعل قادر على مد التجربة الشعورية إلى مواقع في النفس الإنسانية لا يصل إليها التشكيل النثري. ويمكن أن نعد قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة» أبرز ما يمثل هذا الاتجاه:

«عادوا
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام
لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا
عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء»

هذه القصيدة من القصائد المتميزة التي استطاعت أن تحقق توازناً رائعاً بين مستوى القضية ومستوى الفن / لا تعلو فيها النبرة الخطابية والسياسية، ولا تسقط في المباشرة والهتاف، قال عنها الناقد علي جواد الطاهر إنها «جميلة عميقة هامسة موحية بعيدة عن الخطابية المباشرة والرمز المفتعل أو السريالية المدعاة، منزهة عن النثر الذي يقسره المرء ليقال إنه قريب من الحياة اليومية، متعالية عن تكديس مواد الثقافة ليقال إن الشاعر مثقف»[18]. هذه القصيدة تتحول فيها التجربة الواقعية تحولاً فنياً فريداً، وإذا بالقضية التي غمس فيها مئات الشعراء أقلامهم تتحول في شعر محمود درويش إلى مستوى دلالي فذ، يسنده تنوع إيقاعي أسهم في توسيع مبدعات التجربة في أعماق المتلقي.

وإذا كانت قصيدته «عابرون في كلام عابر» تعتمد على التلقائية واستثارة الوجدان الوطني.. فإن قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة» تقوم على التأمل والحوار، الأمر الذي أكسبها بعداً درامياً.

«عادوا
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم «وعادوا»

تتكرر مفردة «عادوا» مرات تأكيداً لدلالة العودة وتعميقاً لحسن إيقاعي يسهم في إطلاق مديات العودة وما يصاحبها من تاريخ.. العودة هنا «هي بؤرة النص منها تخرج إشعاعات النص وتوهجاته، وإليها تعود التأويلات فتلتم عندها بعداً وقرباً»[19].

وتتكرر جملة محورية أخرى هي:
«الأرض تورث كاللغة»

كي تصبح محرق الذاكرة التي يعاد بناؤها من ناحية، وكي تربط بين مستويات الزمن (تاريخ - حاضر - مستقبل) والمكان (الأرض) واللغة (النشيد) من ناحية ثانية... إن الجملة المحورية السابقة تكشف عن هذه المكونات ذاتها، إذ تتشكل من عناصر ثلاثة هي: الأرض (المكان، وتورث أي الميراث الذي يؤول عبر الزمن والتاريخ من الأجداد إلى الآباء والأحفاد) ثم اللغة (وتحيل في هذا السياق الشعري إلى النشيد»[20].

إنه يولي الإيقاع في شعره أهمية قصوى.. حتى وهو يتحدث عن قضايا يومية صغيرة:

«ويعلقوا بسقوفهم بصلاً.. وبامية.. وثوماً للشتاء»

بل إنه ليحرك كثيراً من الأفكار المعقدة والقضايا ذات الطابع التأملي عبر تشكيل يحتفي بالإيقاع مؤمناً بأن الموسيقى التي تتّحد عضوياً مع التجربة قادرة على قذف التجربة إلى منطقة الإبداع على نحو أسرع من التجربة التي لا يسندها إيقاع موسيقي فاعل:

«ولزهرة الليمون أجراس.. ولم يصب التراب بأي سوء

وهي قصيدة تحترم القارىء.. فلا تسمّي كل شيء باسمه، وإنما تترك للقارىء مسافة للتأمل والتأويل:

عادوا لأنهم أرادوا واستعادوا النار في ناياتهم فأتى البعيد من البعيد،
بثيابهم وهشاشة البلور
وارتفع النشيد

مفعول «أرادوا» مسكوت عنه، غير أن السياق يوحي بأن المغيَّب هو «العودة» ولم تكن «النار» إلّا الحياة وما كانت «النايات» إلا الأناشيد.

هذه التحولات الدلالية استطاعت أن تسهم في قذف النص إلى أفق الإبداع لا لكونها دلالات منزاحة عن معناها الأول فحسب وإنما لكون هذا الانزياح شكل معنى مغايراً له قابلية على النفاذ إلى مناطق الوجدان والخيال.. هذه القصيدة تنسج على طريقتها الخاصة، وإن أكثر ما تؤكده عبر رحلتها المأساوية «انبعاث الجماعة عبر بطلها الساقط عند خط البداية وإيغالها في الحلم لإنجاز فعل العودة»[٢١].

ومن القصائد التي يتموج فيها التحول الدلالي ويرتفع الإيقاع قصيدة «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش التي يقول فيها:

«أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من صور كي تعرفوا
إنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السما»[٢٢].

هؤلاء المحتلون ليسوا إلّا مارين مروراً عابراً في الوجود العربي وفي مفردات اللغة والثقافة، ليس لديهم تاريخ يمتد بهم عميقاً يكفل لهم الديمومة والاستمرار. آن لهم أن يحملوا كل ما هو عابر كل ما هو جزئي وينصرفوا عن أرض ليست لهم، هذا المقطع يقوم على التضاد بين ما هو تاريخي ثابت وهو شعب فلسطين. وبين ما هو عارض عابر. وهو الصهاينة المحتلون. وإذا كان لهؤلاء القوة على سرقة الماضي وتشويه الحاضر فإن بمقدور شعبنا العربي في فلسطين أن يبني الحلم والمستقبل. نلاحظ طاقة التشكيل التي تتجاوز الخطاب المألوف في قوله:

«منكم السيف ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى.. ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز.. ومنا المطر»

منهم «السيف، الفولاذ، النار، الغاز» وكل أدوات التقتيل والدمار التي لا يحتاج إلى تكديسها في الغالب إلا من لا قضية مقنعة له، ومنا «الدم واللحم والمطر والحجر» وكل مظاهر الحياة الطبيعية كما خلقت أولاً. ذلك عالم زائف وهذا عالم حقيقي، ذلك عالم يتراجع على الرغم من طاقاته العسكرية وهذا عالم باق لأنه أصيل يدافع عن حقه:

«ولنا ما ليس يرضيكم هنا
حجر أو حجل
فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل»

أسطورة واقعية مقابل أسطورة محدودة بزمن معيَّن.. هدهد يتراجع إلى الماضي، وحجل «يطير في فضاء الحاضر صوب سماء المستقبل[٢٣] مبشّراً بعصر جديد».

هذه القصيدة قامت على أسلوب التضاد بين الحاضر والماضي، بين العابر والخالد، بين الجدّ والسخرية، بين الحقيقة والوهم.. وهي لم تقف عند المستوى الإدراكي الأول، وإنما استطاعت أن تنفذ إلى أعماق القارىء بتماسك بنائها ووضوح دلالتها وارتفاعَ حركتها الإيقاعية.

ومن القصائد التي ارتفع فيها التحول الدلالي وتكافأ مع الإيقاع قصيدة «محمد الحجر» لحاتم الصكر التي يقول فيها:

«كان الرهان على حجر
أن يطلع الطوفان من طفل: رأى ملكاً بلا ثوب
فصاح.. وأشعل النيران في غاب تيبس
واندثر
كان الرهان على حجر
فاضت به الأرحام دهراً في المنافي
ثم واراه التراب
فأزاح شاهدة.. وسار يحرِّر الأعمى
ويمنحه البصر»[٢٤].

هذه القصيدة، وباستثناء المقطع الأخير منها، يعدها الدكتور عبد العزيز «من أهم قصائد الانتفاضة»[٢٥] لكونها تستوعب «في أقل قدر من الكلام وأقل مساحة من الزمن الحديث وأبطاله ودلالته»، وهي قصيدة ذات إيقاع درامي استطاعت أن تلتقط من أعماق التاريخ تحولات صيحة الحق التي لم يجرؤ الكثير من الكبار على قولها فهتف بها طفل صغير في وجه الملك العاري.. ومن ثم في وجه الحكومة الاسرائيلية التي لا تقل عن ذلك الملك عرياً. لقد استطاع الطفل العربي اليوم أن يفعل ما لم يستطعه كثير مما كنا نتظاهر به (الشعارات، والخطب الحماسية ومظاهر قوة زائفة).

ويضم هذا الاتجاه قصائد يتموَّج بها مستوى التحول الدلالي ارتفاعاً وانخفاضاً.. فهناك قصائد فيها مقاطع تحلِّق عالياً بانزياحاتها وتحولات دلالتها وتنوّع إيقاعاتها.. غير أننا ما نفتأ حتى نفاجأ بمقاطع أخرى في القصيدة نفسها تستحيل إلى خطاب بارد ومألوف. من ذلك قصيدة «دكتوراه شرف في كيمياء الحجر»[٢٦] لنزار قباني:

«يرمي حجراً
أو حجرين
يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين
يمضغ لحم الدبابات
ويأتينا
من غير يدين»

هـذا الحجر الصغير، يتحوَّل إلى حجر أسطوري، قادر على تحقيق الحلم.. لم يقل «يقتل اسرائيل» هذه الدلالة المباشرة أو ما يشابهها، ولم يقل «يدمِّر حدّ الدبابات» هذه الصيغة المستهلكة. وإنما هو حاول أن يستلهم الواقع الفلسطيني في انطلاقته ليعيد تشكيله بعد تحويله دلالياً. ها نحن رأيناه قد جاء بالمباغت حين استثمر آفاق مخيلته وحوَّل الدلالة تحويلاً شعرياً حين قال:

«يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين
يمضغ لحم الدبابات»

هكذا تستحيل اسرائيل بجبروتها إلى مجرَّد «أفعى» قابلة للقطع ويستحيل حديد الدبابات إلى لحم «قابل للفناء». إن الفعل «يرمي» ينتج عنه كل آفاق الطموح العربي:

يولد وطن في العينين
تظهر حيفا
تظهر يافا
وتضيء القدس
بين الشفتين»

بل إن تكرار الفعل «يرمي» يفتح له كل أحلامه الأخرى: «أفقاً آخر»، «زمناً آخر»، بل هو يطلق هذا الطفل ليحقّق لنزار خطابه المألوف:

«يعلن موت النحو.. وموت الصرف
وموت قصائدنا العصماء»

غير أن القصيدة بعد المقطع الأول تقع بالتراكم والتكرار وما لا أهمية كبيرة له.. لا سيما في غنائياته التي تحتفي بهذا الطفل لا البطل الخارج من رحم الأحزان، الطالع من بين الجدران مثل (الخوخ الأحمر) «المشتعل العينين كآلهة اليونان» «الزارع قمح الثورة في كل مكان» وبقدر ما تتعاقب الأسئلة.. تتناسل النعوت والألقاب المألوفة في الخطاب النزاري. ومن ذلك أيضاً ما قاله محمد القيسي في قصيدته «فاتحة» التي يقول فيها:

غالباً ما يربح اليأس المعارك
غالباً ما تنحني الريح
على شرفة بيتي
تحييني النيازك
غالباً ما أقرأ الليل
وليلي جد حالك
غالباً
لكنني أعرف أن الاحتلاليين
لا يبقون
إن الانتفاضيين يحيون
ورأس الظلم هالك»[٢٧]

ولست الآن في معرض نقض منطلقه الفكري في قوله «غالباً ما يربح اليأس المعارك»، غير أن الذي أريد تأكيده هو احتفال القصيدة بانزياحات دلالية وتنويعات إيقاعية أطلقها إلى فضاء الشعر.

إن انحناء الريح وتحية النيازك ارتفاع في مستوى الدلالة، غير أن القصيدة سرعان ما تكبو في الخاتمة: «لكنني أعرف...» فلا تقدِّم إلا كلاماً بارداً لا شعر فيه..

هذا اللون من الشعر يعكس لدى ممثليه وعياً فنياً متقدِّماً، تخطَّى مرحلة العفوية والتلقائية إلى رؤية عالية قادرة على خلق التوازن والانسجام بين القضية والفن.

وإذا كان هذا الاتجاه قد وضع المثقف في حسابه، فإنه لم يهمل المتلقِّي الاعتيادي.. فحيث ينشغل هذا بحرارة التجربة وتنوّع الإيقاع وجماليات التشكيل التي تباغت مخيلته نجد المتلقِّي المثقف يبحث وراء ذلك السطح البرَّاق عن ثقل التجربة واكتنازها وتحوّل رموزها وانزياح دلالتها.

هذا الاتجاه قدَّم قصائد متميِّزة لا لكونها استوعبت أحداث الانتفاضة وأبعادها فحسب وإنما لأنها حاولت أن تطلق هذه القضية إلى فضاء الإبداع مستثمرة كثيراً من إنجازات وتقنيات القصيدة الحديثة.

الاتجاه الثالث

وهو يضم القصائد التي ترتفع فيها مديات التحوّل الدلالي، ويتقلَّص فيها الإيقاع.. تندفع فيها الصياغات بانزياحاتها إلى مدى بعيد يصل أحياناً إلى حدّ التغريب والغموض المعتم وتخبو فيها جذوة الإيقاع حتى لنقترب أحياناً من إيقاعات قصيدة النثر، هذه القصائد تحقِّق شعريتها من خلال تحوّلات دلالتها تحوّلاً يباغت المخيلة بتشكيلات انبثاقية تبتعد عن المدى الممكن الذي تتحرَّك فيه مخيلة المتلقِّي.. من ذلك قصيدة «سفر التكوين الفلسطيني»[٢٨] لخالد علي مصطفى:

«لم تكن الأرض خلاء في انتظار قبعه
لم تكن السماء تستجدي من الرعاة هيكلاً وكاهنا
لم يكن الظلام فوق الغمر»

ها هو في البدء يحاول رفض مطلقات «سفر التكوين» اليهودي، التي كانت تؤكِّد أن الأرض كانت في انتظار من يعمِّرها حيث أن «القبعة» ترمز إلى المدنية والتحضر.

فإذا كانت منطلقات سفر التكوين تتحدَّث عن إرادة السماء

الأزلية في اختيار الكهنة حين كان الظلام فوق القمر نرى الشاعر يرفض هذه المنطلقات، بل هو يرفض كل أسطورة تحاول أن تجعل للشعب الاسرائيلي جذراً يمتد عميقاً، إنه يهدم هذه الأسطورة، ليبني من الجانب الآخر سفراً جديداً هو سفر التكوين الفلسطيني الذي ابتدأ مع بداية التاريخ، واستمر إلى هذا اليوم، ويستمر. وإذا أردت برهاناً قاطعاً على عمق هذا الشعب وقوته، فانظر إلى الانتفاضة التي انفجرت:

«في البدء كانوا، في الختام كانوا
والحجر الرهان»

إن قارىء هذه القصيدة يحتاج إلى جهد كبير من أجل التقاط اشعاعاتها التفصيلية، لكون صيغها في الغالب تقوم على أسلوب المجاورة والكناية البعيدة والصورة المكثّفة التي تبتعد أطراف تشكيلها، من غير أن تتحرَّك في سياق إيقاعي قادر أن يذيب نتوءاتها:

«كانت بيوت أمي
تخزن في أدراجها بحر أبي
كان أخي يلفّ ساقيه بغيمة ويصطاد الكتب»

ربما كان يكني بـ «تخزن في أدراجها بحر أبي» عن الطهر والاخلاص ولعله كان يقصد في قوله «كان أخي يلفّ....» توقهم للانطلاق وحبهم لامتلاك المعرفة.. ويستمر الشاعر في توليد الدلالات الجديدة حتى وإن كان بعضها مصنوعاً لا حياة فيه، ثم يستمر في نقض القصة المألوفة التي تقول إن الخلق تمَّ في سبعة أيام:

«يومهم السابع ما يزال في مدرسة الجراح
والأرض في عينيه شرنقه
لم ينته المنشار من صقل الخشب»
وتتوالى الأيام ويستمر الجهد الانساني متواصلاً:
«يومهم الثامن ما يزال يدحرج فوق الأرصفة»

في قوله «مدرسة الجراح» كناية عن المعاناة اليومية الدامية وإذا كانت «الشرنقة» تعني في المألوف «الحصار والضيق والسجن»، فإننا نجد الشاعر منحها دلالة جديدة تعني الخصب والاستعداد لولادة جديدة، وفي قوله «لم ينته المنشار من صقل الخشب» استمرار المعاناة واستمرار الجهد الانساني الذي لا يتوقّف. هذه القصيدة التي تقوم على نقض سفر التكوين الذي ينادي بأولوية الشعب اليهودي.. فيها إشارات عديدة إلى القرآن والموروث الإسلامي، فقوله:

«واحتفلوا برقصة الطيور في الأعناق»
إفادة محوّلة من قوله تعالى «وكل انسان ألزمناه طائره في عنقه»، وقوله:
«وانطلقا
يزاوران في شروخ الجنة المعذبة»
إفادة محوّلة من بعض آيات سورة الكهف التي تتحدَّث عن الشمس وهي تزاور على من مكث في الكهف.

ويبلغ التحول الدلالي درجة عالية من التغريب وتصبح الصور تشكيلات غامضة غير قادرة على البوح بما يريد:

«والجرح همزة افتداء الزوبعه
الجرح صومعه
والجرح منشار وصولجان»

إنها محض جمل تتغرَّب دلالتها إلى حدّ الاحتمال، فضلاً عن أن هذه الصور جاءت متراكمة لم تتح لنفسها فرصة نفسية وإيقاعية لتتمثّل ايحاءاتها شعرياً:

«كل طفل، يحمل في الرأس مناره
وفي اليدين أفعى»

فلأن مفردة «أفعى» شاعت بوصفها رمزاً للفتك والغدر نراه يعمد إلى بعث إحدى دلالتها القديمة وهو «الحكمة» غير أن هذه المفردة على الرغم من تحركها في سياق يتحدَّث عن الطفولة والمنائر ظلَّت لصيقة بكل مصاحباتها المقترنة بالرعب والخوف.

نلاحظ أيضاً تراجع الإيقاع في كثير من صياغته حتى ليقترب بعضها من النثر:

«الجرح رمان على سبورة»
«الجرح حلبة»
«للجرح شيخ، خرج الشيخ من الجرح»
«في جبته تشتجر القلاع والسفن»
شيخ وجرحه
جرح وشيخه»

القصيدة جهد تأمّلي.. وفيها صنعة لا تخفى وإن بَدَت هنا وهناك بلاعقلانية بعض الصور، على طريقة أدونيس. غير أن الذي لا شك فيه أنها تقوم على مخيلة خصبة وطاقة غير اعتيادية في التحليل الدلالي.. يصل إلى حدّ التغريب والتجريب، وقطع شروط الاتصال مع الملتقى المثقف بل المثقف الاعتيادي منشغلة أبداً في بناء خطابها الخاص الذي ينغلق على نفسه.. غير أن هذا اللون من القصائد ظلّ قليلاً محدود التأثير.

العراق

الهوامش:

(١) الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ابراهيم خليل، عمان ١٩٩٠، ص ٢٨.

(٢) الشعرية، تودروف، ص ٢١.

(٣) قضايا الشعرية، رومان باكبون، ترجمة محمد لولي، ص ٢٤.

(٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٣.
(٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١١٣.
(٦) ينظر: مفهوم الأدبية، توفيق الزيدي، ص ١١٧.
(٧) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٥٥.
(٨) جريدة القادسية، الأربعاء، ص ٥.
(٩) مجلة الآداب، العدد ٩ و١٠، ١٩٨٨، ص ٣١.
(١٠) مجلة الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٢٩.
(١١) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤١.
(١٢) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ١٩.
(١٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.
(١٤) مجلة الناقد، العدد ٢٥، تموز ١٩٩٠، ص ٥٨.
(١٥) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٣٠.
(١٦) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٥٠.
(١٧) مجلة لوتس، العدد ٦٨، ١٩٨٩، ص ١١.
(١٨) جريدة الثورة، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٧.
(١٩) بحث: مأساة النرجس وملهاة الفضة، لحاتم الصكر، مقدم إلى الحلقة الدراسية لمهرجان جرش ١٩٩٠.
(٢٠) بحث: أسئلة الثقافة/ أسئلة القصيدة لاعتدال عثمان، المقدّم لمهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
(٢١) بحث: مأساة النرجس... لحاتم الصكر، مقدم إلى مهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
(٢٢) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٧.
(٢٣) الكاتب العربي، عدد ٢٣، ١٩٨٩، مقال عن الحجر... والهيكل، ص ٧١.
(٢٤) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٢.
(٢٥) مجلة الناقد، العدد ١٦، ص ٤١.
(٢٦) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٤٣.
(٢٧) الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ١٦.
(٢٨) ألف باء، العدد ١٠١٤، السنة العشرون، آذار ١٩٨٨، ص ٤٦.

نحو مشروع ثقافي عربي

سلافة حجاوي

الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين

١ ـ أتيح لنفسي التصرّف في عنوان هذا الموضوع الذي اقترح أصلاً بصيغة: «المشروع الثقافي العربي: واقع وآفاق»، وذلك انطلاقاً من القناعة بأن هذا المشروع غير قائم الآن، بل إن أقصى ما يمكن التحدّث عنه في سياق الواقع القائم، هو التحدّث عن الثقافة أو الثقافات في المنطقة العربية. وليس عن ثقافة عربية معاصرة، بمعنى أن الشخصية القومية العربية لم تتبلور حتى الآن، إن لم تكن قد فقدت الكثير من معالم التناسق التي تشكّلت في مراحل المد القومي العربي السابقة. ولا يكفي أن نقول بأن اللغة والدين أو التراث تكفي وحدها لتكوين وحدة ثقافية، ما لم تتم الاستفادة من هذه المقوّمات من أجل هدف أعلى هو هدف الارتقاء بالإنسان والأمة، وإرسائها على مفاهيم ومنطلقات ونظريات معرفية تمنحها الثقة وتوفّر لها منظوراً للمستقبل. فنحن حين نتعرَّف على ثقافة أمة من الامم الراسخة، إنما نتعرَّف على تلك المرتكزات الثقافية التي شدَّت أجزاءها بعضها إلى بعض وجعلت منها أمة واحدة، ولا نكلِّف أنفسنا البحث عن مرتكزات عجزت عن شدّ الأمة بعضها إلى بعض، ووضعتها في حالة صراع بين أجزائها. فالأمة وجود سياسي. ولا وجود لأمة بدون وجود سياسي واحد إلا في عقول الذين يعتاشون على الماضي، أو إلاَّ في عقول الذين يعملون على إعادة بناء الأمة منطلقين من الماضي. وإذا كان العالم قد أخذ بالاتجاه أكثر فأكثر نحو تجاوُز الأمم باتجاه وحدة الأمم، نحو التكتلات الكبيرة، متجاوزاً عصر الأمة الدولة إلى عصر الدولة الأمم، مقرِّباً ما بين ثقافات الأمم، مقيماً البنى والجسور فيما بينها، فلا بد لنا أن نتساءل عن مقدار تلك الهوّة التي أخذت بالاتساع المريع، بين منطقتنا العربية والعالم الآخر، ولا بد لنا من التساؤل: هل نحن خارج التاريخ؟

٢ ـ لقد ارتبطت الثقافة دائماً بالسياسة، بل هي في حقيقتها تعبير سياسي وعملية سياسية، سواء أكان مجالها الأدب أم العلوم الانسانية أم الثقافية الشعبية. بل صحيح ما يقال بأن أية قصيدة حب مثلاً هي فعل سياسي لأنها تسعى إلى تغيير العلاقات الاجتماعية. ولقد تعاظم الدور السياسي للثقافة في العصر الحديث على نحو لم يسبق له مثيل في التاريخ، وذلك مع انبثاق الدولة القومية أو الدولة الأمة. فحتى في أوروبا، حيث جرى الحديث في بداية العصر الحديث عن أمم راسخة أنشأت دولها، كان لا بد من تجنيد الثقافة من أجل إعادة صياغة تلك الأمم المشاريع على نحو يتطابق مع متطلّبات الدولة الأمة الحديثة. وإذا كانت الدولة بجهازها هي التي تبث الثقافة بفعل ما تتمتّع به من سلطة، فتعزِّز الثقافات الموروثة أو تعمل على دثرها، تكتسب من خارجها ما يتلاءم معها وتنبذ ما لا تريد، فإن المثقفين بما يتمتّعون به من طاقات فكرية وقدرات إبداعية هم الذين يخلقون السياسي المنفِّذ، ويضعون النظريات. وبالتالي هم الذين يبنون المجتمعات ويقيمون دعائمها. ولا ينطلق المثقفون المفكرون من فراغ، وإنما ينطلقون من رصدهم لحركة التاريخ والمجتمعات مستفيدين من قدرتهم على استشفاف المستقبل. فإذا كانت التحولات الاقتصادية ـ والاجتماعية هي الفاعل الأساسي في حركة التاريخ، فإن المثقف هو أول من يرصد ويحلِّل حركتها وتوجهاتها. ويقترح توجيهاتها. فليس هناك من سياسي منفذ ليس شخصاً عادياً في العادة، بمعنى أنه لا يقتصر في ثقافته على الثقافة الموروثة بكل ما تتمتّع به في العادة من جمود وتحجر، فهو يسلّح نفسه بما يقدِّمه المثقفون المتحركون الفاعلون، قد يختار ما يلائمه ولكنه يختار ما هو أكثر فاعلية وتأثيراً، وبالتالي، يكون المثقفون هم المسؤولون أولاً وأخيراً عن حركة السياسي. والويل كل الويل لمجتمعات خلت من المثقفين وانطلق الساسة المنفِّذون فيها من ثقافات موروثة متحجِّرة.

٣ ـ ولم يشهد العالم في تاريخه الطويل عصراً أكثر حراكاً وديناميةً من عصرنا الراهن. فهو عصر خطا في مسافات زمنية قياسية من مجتمع العائلة والعشيرة إلى مجتمع الأمة فما فوق الأمة. بمعنى أنه

عصر يستشرف المستقبل، عصر ينظر إلى الأمام، منطلقاً بسرعة فائقة من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل وفق نظام. وقد التزم المثقفون في المجتمعات والدول الراسخة بهذا النظام بشكل عام. فالعقل سيِّد الأحكام. وإذا كان المثقفون هم الذين نظروا لعصر الدولة - الأمة بحكم معاينتهم لما يحدث على أرض الواقع من تطورات اقتصادية - اجتماعية، فإن ترسيخ الدول - الأمم قد تمَّ أيضاً على يد المثقفين. هكذا ساد مفهوم الثقافة القومية وانهزمت الثقافات المعاكسة لحركة التاريخ والمجتمعات، وفتحت الديمقراطية التي هي نتاج أفكار المثقفين المفكرين، الأبواب مشرعة أمام كافة الاجتهادات في إطار المصلحة القومية. وكلما ازداد الازدهار قلّت المعارضة الثقافية ودارت الخلافات الفكرية حول القضايا الثانوية.

٤ - فالأزمة التي تعيشها الثقافة في المنطقة العربية هي أزمة الخروج عن عجلة التاريخ. هي أزمة اللانظام في التطور التاريخي. هي أزمة مفهوم الأمة. أزمة الانفصام ما بين ذاكرة كينونة عربية إسلامية تفرض نفسها بإلحاح عبر تواصل اللغة والتراث الواحد للجماعة، أمة بنتها العائلة والعشيرة والقبيلة، وبين واقع الدول الحديثة المقامة قسراً بدون شرط الحداثة. دول فقدت صلتها بالماضي وبالمستقبل. فهي غير قادرة على الرجوع إلى الماضي، إلى مفهوم الأمة السابق الذي افتقد كل شروطه الاقتصادية - الاجتماعية، ولا إلى المستقبل لعجزها عن تحقيق شرط الحداثة. هكذا أصبحت الثقافة منقطعة عن شروطها التاريخية. وإذ أصبح الواقع غير قادر على إنتاج ثقافته، تحرك السياسي بدون قاعدته الثقافية الموجّهة. وصار الواقع الفعلي هو الذي يوجِّه السياسي بعيداً عن المثقف المفكِّر ورؤاه الطالعة من الماضي إلى المستقبل.

٥ - وإزاء ذلك فإن الثقافة ليست عملاً إبداعياً رؤيوياً، بل لقد أصبحت ملحقاً لواقع مشوّه، عملاً تبريرياً: فالدول القائمة في المنطقة هي حقيقة قائمة، دول تخلق أممها على نحو الحاصل في كثير من التجارب . وإذا كان العالم آخذاً بالاتجاه إلى عالم ما فوق الأمة، فإن التطور سوف يلزم الدول - الأمم العربية بالاتجاه نحو الوحدة، عاجلاً أو آجلاً.

٦ - غير أن الدولة قد فشلت في منطقتنا في تحقيق شرط الدولة الأمة الأساس، ذلك هو التحديث. وإذا عبر العالم المتقدم من ثورته الصناعية الأولى إلى الثانية فالثالثة، فهي قد عجزت كوحدة سياسية في تجاوز عتبة الثورة الصناعية الأولى التي أنجبت «الأمة»، وإزاء فشلها في النهوض باقتصادها وغرقها في الديون الخارجية، فإن البنى الاجتماعية فيها قد بقيت على حالها فكوّنت أزمة ماضٍ منحسر وحاضر لا يوفِّر البديل، واندفعت الجماهير بحثاً عن هويتها في السلفية والطائفية والعشائرية والعائلية. هكذا تقف الدول في منطقتنا الآن، ليس فقط عاجزة عن تشكيل أممها، وإنما قابلة موضوعياً للتحلّل إلى دويلات طائفية وعشائرية.

٧ - وفي ظل هذه الأجواء، يبدو واضحاً لماذا لم يتمكّن المثقفون من الإجابة على ما لا حصر له من المعضلات الثقافية، من الإجابة على تلك المصطلحات التي استوردناها من العالم المتقدم، دون أن نستورد الأسس المادية التي أدّت إلى ظهور تلك المصطلحات الديمقراطية وحقوق الإنسان وغيرها. ففي عالم أوروبا القديم، عالم ما قبل الدولة الأمة وقبل التطور الاقتصادي - الاجتماعي الذي أنجبها، لم يكن هناك ما يدعو إلى تداول هذه المصطلحات. لم تكن موجودة أصلاً: إنها مصطلحات ومفاهيم ظروف اقتصادية - اجتماعية معيّنة لم تتوفّر في مجتمعاتنا.

٨ - وبالتالي فإن التذمر في أوساط المثقفين إزاء غياب الديمقراطية وحقوق الإنسان وما يبدو من اتجاه جماهيري متزايد نحو الأصولية الإسلامية ورفض للدنيوية، هو ترف ثقافي. فالثقافة الموروثة هي السائدة في مجتمعاتنا. وإذ فشلت الدول القائمة في تحقيق التحديث، فهي قد أبقت على البنى القديمة على حالها، وإذا طلب من الإنسان أن ينظر إلى ما تحت قدميه بدلاً من النظر إلى السماء، لم يجد تحت قدميه إلّا الجوع والمهانة، فلماذا لا يحول نظره إلى السماء بحثاً عن المعجزة، ولماذا يعاب على العقل العربي بأنه عقل الأسطورة، طالما أن المثقف ذاته لم يخرج من عالم الأسطورة؟

٩ - هكذا تتحوَّل فلسطين إلى رمز للكرامة الإسلامية المهانة، المعتدى عليها من قبل عصر القومية الدنيوية. وهكذا يعود مكان أولى القبلتين وثالث الحرمين والإسراء والمعراج إلى عنوان لاستعادة ماضٍ مفقود، إلى فردوس مفقود، وتعود إلى الواجهة مصطلحات قديمة لها فاعلية السحر: الجهاد، ويعود الماضي محملاً برؤى عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي. وهكذا تعود «الصهيونية» لا بصفتها واجهة ومعلماً من معالم الاستعمار الأوروبي - الأمريكي، وإنما بصفتها حركة يهودية سعت إلى تحطيم الإسلام، وتحل صورة يهود خيبر محل صورة شلومو الأوروبي الشرقي. ولمَ لا؟ فهذه الدولة الحديثة التي قامت في المنطقة على أنقاض الوحدة الإسلامية هي مبرّر قيام إسرائيل. فلولا ما حدث من تقسيم للمنطقة، لما ضاعت فلسطين، ولما قامت إسرائيل.

١٠ - ويبدو واضحاً أن كل هذه التطورات قد أخذت المثقف العربي على حين غرّة. فالمثقف بشكل عام هو الإنسان الذي يمتلك المعرفة والرؤية والقدرة على صياغة منظومات فكرية لواقع جديد مطلوب. وإذ اقترن الماضي بالتخلف، لم يعد هناك مناص من اللجوء إلى بنى فكرية جديدة من الخارج، بعد أن فشل الواقع في انتاج مستقبل منطلق من واقعه. وإذ تمّ تقسيم المنطقة وإدراجها في نظام الدول القومية الحديثة قبل أن تتمكّن النظرية القومية العربية من صياغة نفسها، فقد أصبح المثقف موزعاً بين فكرة قومية مجهضة ودولة قومية قطرية متحقِّقة. وإذ هزم بكافة الأفكار التي اعتنقها من قومية وماركسية وليبرالية وغيرها، فقد أصبح موزعاً بين الخاص والعام، بين الدولة التي ينتمي إليها والفكرة القومية التي تمثّل بها. ومن الطبيعي أن يتغلب الخاص على العام، والدولة على الفكرة. وأن يصبح

الهم الخاص هو الأساس والهم العام هو الترف، حيث تقمّص العام شخصية الأخوة العربية والعلاقات العربية - العربية، بينما انهمك الخاص في إعادة إنتاج ذاته داخل جدران الدولة.

١١ - فإذ فشلت الدولة في إنجاز عملية التحديث، لم يعد أمام المثقف ما يتطلّب الإبداع والتغيير. وهي إذ عمدت، بفعل فشلها في إنجاز التحديث، إلى ممارسة كل وظائفها القمعية المرتبطة بالدول المختلفة، فقد ازداد ارتباط المثقف بجهاز الدولة لضمان أمنه المادي والمعنوي. وإذ اضطرت الدولة إلى ممارسة مظاهر بعض وظائفها بفعل انتمائها للمجتمع الدولي، كالتعليم فقد ازداد عدد المثقفين وأشباه المثقفين. فهاجر من هاجر بحثاً عن العمل والكرامة.

١٢ - والساحة الفلسطينية غير مستثناة من هذا الواقع، إن لم يكن واقعها أشد حدّة. فرغم ما لمنظمة التحرير الفلسطينية من مؤسسات، فهي في الواقع دولة في الهواء. والثقافة الفلسطينية هي في الأساس ثقافة إسلامية، بل أكثر إسلامية من غيرها من المجتمعات العربية الأخرى بفعل مركز فلسطين الديني. ولم تجد الفكرة القومية رواجاً كبيراً لها في الساحة الثقافية الفلسطينية قبل الحرب العالمية الأولى. بل كان هناك توجّس وخيفة من الفكرة القومية لاقترانها بتدفق اليهود على فلسطين، وكان التمسك بفكرة السيادة الإسلامية والثقافة الإسلامية أشبه بدرع تحاول اتقاء ما برز من اتجاهات في الساحة الثقافية القومية منذ أواخر القرن الماضي، باتجاه الترحيب باليهود وتشجيع استيطانهم فيها. ولعل هذا هو الذي يفسّر قلّة الإسهامات الفكرية الفلسطينية آنذاك في التنظيرات القومية التي انطلقت في مصر وسورية ولبنان بشكل خاص، غير أن الأمر ما لبث أن اختلف بعد الحرب العالمية الأولى. فإلى جانب التوجه الإسلامي العام للثقافة الفلسطينية، انتعشت الأفكار القومية، ولم يكن ذلك ناجماً عن حقائق اقتصادية اجتماعية، فالفسطينيون كانوا يجرّدون من أساسهم المادي بانتظام على يد الحركة الصهيونية والانتداب البريطاني، وإنما للبحث عن ذلك الفضاء الرحب الفسيح الذي كانت تنتمي إليه فلسطين بدعة فيما مضى، والطرق على جدران نصبت على حين غرة، تاركة فلسطين وحيدة في الميدان.

١٣ - ولقد أصبحت منظمة التحرير الفلسطينية منذ تشكّلها أقرب إلى دولة بين الدول. وتمحورت التوجهات الثقافية الفلسطينية حول بناء وتأكيد الهوية الوطنية الفلسطينية المعرّضة للإلغاء من قبل إسرائيل وحركتها الصهيونية. وكان ذلك كافياً لأن يستقطب كل الاهتمام، وأن يتخذ من فلسطين محوراً لكل النشاطات في وقت تزايد فيه ابتعاد الدول القطرية عن القضية الفلسطينية وحكمت القضايا الحدودية العلاقة بينها وبين إسرائيل. رغم ذلك، فقد بقي الهم الثقافي الفلسطيني مشدوداً للساحة العربية أكثر من انشداد الساحات الفطرية القطرية بعضها إلى بعض، وذلك بحكم وجود الفلسطينيين فيها ومشاركتهم للمعاناة فيها، في وقت صار فيه حديث الفلسطيني في الدول القطرية يقع على آذان صمّاء، مثيراً للضجر والاشمئزاز. فقد كان لكل طرف خازوقه الذي يجلس عليه، وإزاء انكفاء الفلسطيني على ذاته، والعربي القطري على ذاته، حرمت الثقافة الفلسطينية من الإبداع الفكري وغاب التعامل حتى مع القضايا التي تمس صميم القضية الفلسطينية والشعب الفلسطيني، سواء بالنسبة لمفهوم الوطن والعلاقة بين القومية والوطنية الدنيوية والدين والعلاقة بين الفلسطيني واليهودي وطبيعة الدولة والمجتمع وحقوق الإنسان والديمقراطية والمرأة والقانون إلى غير ذلك من القضايا والأمور. هكذا بدت الثقافة الفلسطينية ثقافة مسطحة مفتقرة إلى العمق المثري للعملية النضالية، المشع على نفسه وعلى ما حوله. فإذ بقيت البنى الاجتماعية الفلسطينية على حالها، سواء داخل الأرض أو خارجها، حيث انتقلت العائلة والعشيرة والقرية بتركيبتها إلى المخيم، وإذ بقيت الثقافة السائدة هي ذاتها، فإن حلم الماضي، حلم الفردوس المفقود، حلم فلسطين القَبْل، الذي طالما بكى عليه وندبه كتاب وأدباء الخمسينات، ما لبث أن تحول مع انطلاق المقاومة الفلسطينية إلى فعل إيجابي، إلى تحدّ وتصميم وإرادة، لتحرير ذلك الفردوس المفقود، حلم فلسطين القبل. فالثقافة الفلسطينية العامة هي ثقافة الماضي الذي لا يتغير، الدائم المتواصل في الذاكرة والوجدان، ثقافة الأرض المقدسة التي يستشهد الفلسطيني فوقها، ليس فقط لأنها حقه المسلوب، بل لأن الشهادات من أجلها تحقق الخلود. ولا يمكن النظر إلى هذه الثقافة التي تحكم العملية النضالية الفلسطينية بوصفها ثقافة سلبية تماماً إن لم تكن إيجابية حقاً. ففي ظل ما يحكم المنطقة كلها بشكل عام من واقع اقتصادي - اجتماعي ثقافي، كان من شأن غياب هذه الثقافة القبلية التي أطلقت الفعل الفلسطيني، أن يغيّب هذا الفعل، بينما يمكن القول بأن غياب الثقافة الديناميكية ذات المنظور التاريخي من شأنه أن يفرز مشاكل ثقافية عديدة في المستقبل.

١٤ - ما الذي ينتظر المنطقة؟ يبدو واضحاً أن الأزمة قد بلغت ذروتها، ويبدو واضحاً كذلك أن ما يحدث اليوم في منطقتنا، الانتفاضة الفلسطينية من جهة وأزمة الخليج من جهة أخرى، يشكلان صرختين مدويتين في ضمير هذه الأمة، يشكلان تحديين كبيرين لكل تاريخ هذه المنطقة، للأمة المفقودة، للأمة التي تصارع من أجل ولادة جديدة. فكافة التطورات التي شهدها العالم في هذا العقد، بدءاً بالثورة الصناعية الثالثة التي قلبت كل المعادلات والموازين فأنهت المعسكر الشرقي بكل منظومته الثقافية، وعززت انتصار القيم الرأسمالية الليبرالية وقسمت العالم قسمة جديدة: عالم صناعي متقدم وعالم متخلف مستهلك، إنما يؤكد أن المنطقة قد أصبحت أمام خيارين: خيار الإبقاء على الوضع الراهن وتفاقم أزمات الدول القطرية إلى مرحلة من التبعية التامة والاستعمار المباشر، أو الاتحاد والتضامن بتحقيق شكل من الوحدة كفيل بفعل

التعامل بأن يجنب المنطقة التبعية وينقلها إلى درجة من الازدهار، إلى عتبة الثورة الصناعية الثانية على الأقل.

١٥ ـ هكذا تقف الساحة الثقافية الآن أمام تحديات خطيرة تهز أركان الثقافة والثقافات السائدة، السلفي منها والحداثوي. بل إن ما تطرحه الانتفاضة الفلسطينية من جهة وأزمة الخليج من جهة أخرى من تحديات ثقافية في هذا الوقت بالذات، إنما يؤكد على ضرورة إخضاع كافة المصطلحات والمفاهيم المحلية والمستوردة إلى البحث والتفكير، فهذان الحدثان قد طرحا تحديات مثل: ما هي الشرعية؟ والشرعية الدولية؟ هل لسايكس ـ بيكو شرعية؟ هل إسرائيل شرعية؟ هل للمنطقة العربية شرعية؟ ما الذي يجنيه الحق التاريخي؟ ما هو الاستقلال؟ حق تقرير المصير؟ حق الشعوب في التمتع بثرواتها؟ العدوان؟ الغزو؟ القوة؟ الاستعمار؟ القانون؟ الحرية؟ الوحدة؟ حق تقرير المصير؟ الجريمة والعقاب؟ الاستغلال للحقوق المشروعة والحقوق غير المشروعة؟ إلى غير ذلك مما لا حصر له من المفاهيم والمصطلحات. فمنذ اندلاع أزمة الخليج بشكل خاص، بدا واضحاً أن الساحة الثقافية في المنطقة العربية بعيدة عن تعريف أي من هذه المصطلحات التي طالما تداولتها الكتابات على نحو فضفاض لا يحمل أي عمق ثقافي في تفسيراته ومعانيه، ويجعل الثقافة ضائعة مرتبكة.

١٦ ـ ولا يمكن أن يكون هذا إلا بداية لمشروع يؤسس لثقافة غربية طال غيابها، لمشروع ثقافة يعيد لفكرة الوحدة العربية وهجها وعنفوانها، وذلك عبر الاستنباط الأمثل لأفضل ما في التراث العربي الإسلامي والفكر الغربي من أفكار. إنه مشروع إعادة صياغة النظرية القومية العربية على قاعدة نظرية معرفية شاملة تعالج كل القضايا وتجيب على كل الأسئلة التي لا تجد جواباً لها حتى الآن. فدولة الوحدة، ذلك المشروع، هي دولة التحديث الشامل التي ستفرض بحكم تفاعلاتها تطبيق ما ستفرزه الساحة الثقافية من تعريفات للديمقراطية وحقوق الإنسان، وحقوق الأقليات، والقانون والمواطنية، والفرص، وهي دولة لن تكون المرأة فيها أقل مساواة بين متساوين في الحقوق والواجبات، لأنها ستشغل الدولة حينئذٍ بالتظاهرات والإضرابات. فدولة الوحدة ليست غاية بحد ذاتها. إنها وسيلة لإسعاد هذه الجماهير التي طال عذابها. ولسوف يكتب الشعراء أجمل قصائدهم. فأجمل القصائد هي القصائد التي لم تكتب بعد.

المثقف العربي وآفاق مشروع الوحدة العربية

نور الدين بن بلقاسم

يمر الوطن العربي بمرحلة دقيقة على اثر الهزائم التي تلاحقت عليه، هزيمة ١٩٤٨ وهزيمة حزيران ١٩٦٧، وكارثة كامب ديفيد سنة ١٩٧٣ وغزو لبنان من قبل القوات الصهيونية عام ١٩٨٢، وكان استمرار النزيف في لبنان واستشراء الخطر الصهيوني واتساع مطامعه في الوطن العربي وهجرة اليهود بكثافة إلى فلسطين بعد انحسار نفوذ الاتحاد السوفياتي وسعي الصهيونية العالمية إلى تكريس الفئوية والطائفية في كل قطر عربي - كل ذلك كان من المؤشرات الخطيرة التي وصل إليها الواقع العربي الراهن.

وقد زاد من حدّة المأزق النسق البطيء وغير المنسجم للتنمية الاقتصادية، وهو ما حدا بمحاولات التنمية إلى التعثّر، لأنها حدثت في الأغلب الأعم ضمن نموذج رأسمالي يكرّس التبعية بدل أن يكرّس تطويقها، وهو ما أدّى بدوره إلى تزايد ديوان الوطن العربي في الفترة الأخيرة بشكل مهول، برغم تدفق أموال البترول التي تستثمر في غير البلاد العربية، وقد ارتفعت معدلات التضخم بسبب ارتباط الاقتصادات العربية بالسوق الغربية ولم يتحقّق - لذلك - الاستقلال النقدي المنشود، وتعثّرت خطوات التكامل بين الاقتصادات العربية بسبب ولاء كل منها للاقتصاد الرأسمالي، فلم تنشأ لذلك السوق العربية المشتركة التي كان من المؤمل أن تؤدّي إلى تحرّر الاقتصاد العربي.

وقد نجح الغرب الاستعماري في تحويل ما سمي بأزمة البترول إلى أزمة مالية وأزمة ديون، كما نجح في تحويل الموارد الاقتصادية العربية إلى أداة للسيطرة على الدول العربية نفسها واحدة واحدة. وقد تمَّ التضييق على محاولات التصنيع وخنقها في مهدها، لأن السيطرة الاقتصادية الغربية لا تسمح بإنتاج صناعة تغدو بالنسبة لها منافسة وعناء مُكَلِّفاً.

ولم تستطع الأقطار العربية أن تطوّر الإنتاج الفلاحي، وبذلك لم تستطع أن تحقّق الأمن الغذائي برغم تزايد نسبتها السكانية تزايداً متسارعاً، وظلّت الشركات المتعدِّدة الجنسيات أداة أساسية لإذكاء التبعية في الوطن العربي.

وصار الاقتصاد العربي كله تحت رحمة وتوجيه وتخطيط صندوق النقد الدولي الأداة الرئيسية لاجتلاب الفوائد والفوائض ونقلها إلى الاقتصاد الغربي والأمريكي[1].

أمّا على المستوى الاجتماعي فقد أدّى التدخل الاستعماري المباشر وسيطرته على موارد النفط في الوطن العربي إلى إحداث خلل كبير في التوازن بين القطاعات الاجتماعية والجهات، وتسبَّب ذلك في استفحال الفقر واستشراء الهجرتين الداخلية والخارجية في العديد من الأقطار العربية الأخرى، وقد أدّى هذا التفاوت في حظوظ الثروة إلى تفكك المجتمع العربي وتعميق الهوّة بين طبقاته، فانحلَّ بسبب ذلك التماسك الاجتماعي المتمثِّل في الأسرة والقبيلة، وحصل نوع من المسخ انعكس على الطفل والمرأة العربيين ونشأت التجمعات الهجينة في المدن التي داهمها الاكتظاظ فانتشر العنف والانحراف، مما أعطى للواقع الاجتماعي والاقتصادي صورة رأسمالية هجينة لا تعرف العقلنة والتخطيط العلمي والمستقبلي[2]. وهو ما زاد في حدّة المأزق الاجتماعي، إذ ملَّ المواطن العربي من الوعود والتسويف بجنّة أرضية موعودة، وبحياة ملؤها الحرية والديمقراطية بالقول، غير أن العسف والارهاب يسيطران عليها بالفعل، وقد استهلك بحث المواطن العربي عن قوته اليومي كلّ وقته. فلم يعد يجد الوقت للتفكير في الديمقراطية والحرية، ولا في الوضع الكارثي الذي آلت إليه الأمة العربية في ظل غياب الديمقراطية التي هي أساس من أسس الوحدة.

ولم يعد يهتمّ بمصير الأمة العربية - نتيجة الضائقة الاقتصادية - إلا أولئك المُنَعَّمُون، وكان اهتمامهم مصلحياً خالياً من الشعور القومي، لأنهم - في أغلبهم - كانوا وما زالوا على استعداد لبيع الوطن بالبطن في سبيل الحفاظ على امتيازاتهم[3].

وعلى المستوى السياسي بدا واضحاً لكل مواطن عربي يحمل ولو ذرّة من الوعي أن القوى الكبرى وعلى رأسها أميركا وحليفتها اسرائيل تسعى إلى أن تتقاسم النفوذ في الوطن العربي وتتحكّم في مصيره، وتسعى كذلك قدر جهدها إلى أن يبقى على الوضع السياسي والثقافي والاقتصادي المتشرذِم الذي هو عليه، مستغلّة في الأثناء مراكز قوى عربية موالية للغرب ونافذة اجتماعياً وسياسياً، وحكومات تدّعي الوطنية وتحمل أحياناً على عاتقها شعار القومية ولكنّها تسير بحسب سياسات القوى الكبرى، وتخطو بخطوها، وهي قائمة بدور العميل المخلص لها. إن هذه القوى العربية وهذه الحكومات العميلة هي التي يستعملها الغرب الاستعماري لتقوم بدور الفرامل يضغط عليها كلّما رغب في إيقاف عربة التقدم في الوطن العربي أو الحدّ من سيرها.

وقد كان التشرذم السياسي في الوطن العربي من أسباب ترسُّخ وتعمُّق الكيانات القطرية إما لأسباب تتعلّق بالحدود الموروثة عن الاستعمار، أو بسبب الصراعات المذهبية، أو بسبب سياسات المحاور والتحالفات.

وبقيت السلطة محتكرة للحكم وحدها دون الجماهير ولم تتطوَّر في اتجاه الديمقراطية، حتى يقوم الحكم على أساس حرية الاختيار(٤). وقد ظلَّ غياب الحريات الأساسية كحرية الاجتماع وحرية الانتماء وحرية إنشاء الأحزاب والمنظمات وحرية الرأي السِّمة الأساسية للحياة السياسية العربية الحديثة.

وصار لذلك الحديث عن حقوق الانسان في وطن عربي يعاني فيه المواطن من ضروب القهر ما لا يوصف ـ ضرباً من الترف لا صلة له بالواقع.

ذلك أن إقرار حقوق الانسان واحترامها تعني الاقرار بحرية المواطن وكرامته والاعتراف بحقّه في تسيير شؤون أمته. ولهذه الأسباب لم تتحقّق في الوطن العربي إلى يوم الناس هذا في سياسة مخلصة تراعي مصلحة الأمة قبل مصلحة الحكّام، وتسعى بتلقائية إلى الوحدة.

هذا هو التشخيص الوصفي لنسبة من علل الواقع العربي، فما هي الصعوبات التي تقف أمام الوحدة؟ وما هو دور المثقف العربي في تذليلها؟ وكيف يمكن أن نعمل على إنجاح مشروع الوحدة باستغلال المتغيّرات في عالمنا المعاصر وطاقاتنا الذاتية على اختلافها.

وللإجابة على هذه الأسئلة سنبدأ بإيراد أمثلة من الصعوبات التي وقفت حاجزاً أمام الوحدة العربية إلى درجة تمييع مصطلح «الوحدة»، حتى صار في ذهن المواطن شعاراً سياسياً لا غير.

وهذه الصعوبات أو العوامل التي وقفت أمام الوحدة تتعلّق بطبيعة البنيات الاجتماعية والسياسية وبالتصورات والإيرادات والأفراد في الأقطار العربية. وأعتى عوائق الوحدة يتمثّل في أن عملية الاستنهاض والدعوة إلى الوحدة والتخطيط العلمي لها لم يكن كل ذلك يتوقّف على الاستعداد الذاتي وعلى حسن النية وصفاء الإرادة بل كل ذلك يتوقّف على مؤاتاة العوامل الخارجية ومدى استجابتها للنهضة والوحدة العربية. ومن هذه العوامل الخارجية «وجود واقع عالمي جديد انتقل فيه مركز الثقل والقرار من المنطقة العربية ذاتها إلى المنطقة الأوروبية، إذ أفاق الوطن العربي على توازن عالمي جغرافي جديد أخذت فيه قوى الغرب تتقاسم النفوذ على مناطق العالم»(٥).

وقد أدّى هذا الواقع الجديد إلى الاستعمار المباشر والاستعمار الجديد المقنَّع والامبريالية ووكيلتها الصهيونية العالمية، وهي قوى سعت وتسعى إلى سلب الأمة العربية حرية القرار وتحاول سلبها حرية الوجود، وذلك ببثّ الفتنة فيها، وخلق الصراعات المستمرّة في أقطارها وإثارة العرقية والطائفية وتغذيتها بالحقد الصليبي، رغبة في أن يتلهّى العرب بالصراع الهامشي عن التنمية بمختلف فروعها، حتى تزداد هذه القوى سيطرة لا على الإرادة السياسية العربية فقط بل تزيد فوق السيطرة السياسية الاستغلال الاقتصادي والاستلاب الثقافي والفكري(٦).

وقد جدت الأمبريالية الأميركية والصهيونية، منذ حرب حزيران، إلى إجهاض كل محاولة وحدوية وإلى ضرب كل المخلصين للأمة، فقد أظهرت الصهيونية عبد الناصر في مظهر هتلر(٧) وحطّت من قيمة الجيش المصري الممثّل للشعب، وأعلت من قيمة المماليك(٨)، وجَدَّت في قتل كمال جنبلاط على أيدي عملاء من العرب، لأنه كان حجراً صلداً أمام الطائفية في لبنان، وكان عضداً قوياً لقضية فلسطين. بل تعدَّت هذه القوى المعادية، إلى ما هو أخطر فرأت في العقل العربي خطراً عليها، فعمدت المخابرات الصهيونية إلى تصفية العلماء العرب جسدياً بعد ضرب اسرائيل لمفاعل تموز العراقي سنة ١٩٨١(٩) واغتيل كل من حسين مروّة وصبحي الصالح، وهما مثالان جمع كل منهما بين الأصيل والحديث في الفكر.

والصعوبة الثانية هي ما تلاقيه الوحدة في الوطن العربي من مقاومة داخلية وخارجية، أمّا القوى المعارضة الداخلية فتتمثّل أساساً في الرأسمالية العربية الهجينة التي تسعى إلى رسم السياسة العربية كما تشاء مصالحها المنسجمة مع مصالح الغرب الاستعماري في المنطقة. هذه الرأسمالية تحالفت مع ضحالة الثقافة ووراثة العرش وعقلية القبلية وسعت باستمرار إلى معاونة الأعداء على تفتيت الأمة العربية من الداخل وتكريس عقلية اللامبالاة بوحدتها لأن هذه الرأسمالية الهجينة لا تستطيع الحفاظ على نفسها وعلى النظام السياسي المتخلّف الذي يشدّها وتشدّه إلّا في مجتمع قطري ضعيف وانعزالي، وهذه الرأسمالية هي التي تتظاهر الآن بالوطنية ومناصرة القضايا القومية ولكنها في الآن نفسه وهي تتولّى مقاليد القيادة في الوطن تجسِّد سلوك الانحراف وسياسة الفرقة، ونظم التخلف، وأغراض الأمبريالية والصهيونية العالمية في المنطقة المتنافية مع أهداف وقوانين حركة القومية العربية والتحرّر العربي، والمتمثّلة في الالتزام

بسياسة نضالية شديدة البأس في مواجهة القوى المعادية، بحيث تمكِّن هذه السياسة القوى الاجتماعية الحيَّة في الوطن العربي من إطلاق عنانها كي تصنع المستقبل على النحو الذي يطمح إليه مجموع الأمة العربية، وحتى يكون هذا المستقبل مُقاماً على أسس أخلاقية نابعة من تراث عربي إسلامي غني بأبعاده الانسانية[10].

أمَّا المقاومة الخارجية للوحدة فقد أشرنا إليها آنفاً وتتمثّل في قوى الهيمنة الاستعمارية والصهيونية ـ هذه القوى التي انكشف زيف دعوتها للتحضّر بحرصها الشديد على أن يقبل العرب الأمر الواقع المتمثّل في هذه الخريطة الفسيفسائية التي تجمع أقطاراً ذات أنظمة سياسية متنافرة ومصالح إقليمية متضاربة وولاءات للغرب مختلفة، وقد تجلّت المقاومة الاستعمارية في محاربتها لرموز الاستنهاض العربي ابتداء من عبد القادر الجزائري إلى عبد الكريم الخطابي إلى عبد العزيز الثعالبي إلى جمال عبد الناصر إلى معمر القذافي إلى صدَّام حسين. . .

وقد اعتبرت القوى المعادية للعرب هذين الأخيرين أخطر رجلين على مصالح الغرب الاستعماري في الوقت الراهن[11] بعد عبد الناصر، ولذلك جنَّد الغرب الاستعماري الإعلام الصهيوني للإطاحة بهما.

دور المثقف العربي في مشروع الوحدة:

إن دور المثقفين العرب في المراحلة الراهنة يتمثَّل ـ بالإضافة إلى التصدِّي لما سبق ذكره في ما يلي:

أولاً: دمج الهويات الجزئية في الهوية العربية.

فمن البارز للعيان انتماء المواطن العربي إلى هويات عديدة نذكر منها:

ـ الهوية الطائفية: وهي شعوره بالانتماء إلى الطائفة.

ـ الهوية القبلية: وهي شعوره بالانتماء إلى القبيلة التي ينحدر منها.

ـ الهوية المحلية: وهي شعوره بالانتماء إلى المدينة أو القرية التي يعيش فيها.

ـ الهوية المدنية أو القانونية: وهي شعوره بالمواطنة في البلد الأجنبي الذي يحمل جنسيته.

ـ الهوية الوطنية: وهي شعوره بالانتماء إلى القطر[12].

إن انتماء المواطن العربي إلى هذه الهويات العديدة جعله متذبذباً، وجعله في الغالب يُغَلِّب الهوية المحلية على الهوية القومية.

وقد سعى المقاومون للوحدة في الداخل والخارج إلى تعزيز هذه الهويات التقليدية خاصة منها العائلية والقبلية باعتبارها عوامل تجزئة بين العرب.

إن دور المبدعين العرب يتمثَّل في السعي بكلّ سبل الإبداع إلى توجيه هذه الهويات الفرعية كي تعزّز وتدعم الهوية الأساسية وهي الشعور بالانتماء إلى أمّة عربية واحدة، ولا يكون ذلك متاحاً إلاّ إذا حرَّض المثقفون العرب الجماهير الشعبية على تغيير هذه الأنظمة السياسية المطلقة التي قُدَّت دساتيرها ومؤسَّساتها على قدِّها بصورة لا تعكس مصالح الجماهير بقدر ما تعكس مصالح الفئات المتحالفة مع السلطة والماسكة بزمام السياسة والاقتصاد[13]، بحيث غَدَت هذه الدساتير المَقْدودة على قَدِّ مصالح الفئات النَّافذة تعتمد على سُبَات الوعي لدى أغلبية الجماهير الشعبية بفعل انتشار الأميّة فيها لتعمل ـ في غياب هذا الوعي ـ على تجميد النزوع إلى الوحدة أو إلى إحالة الوحدة إلى شعار يُرفع لاستقطاب هذه الجماهير وتوجيهها الوجهة المرسومة للأنظمة الحاكمة.

وحينما يسعى أهل القرار إلى تحقيق الوحدة فإنهم لا يخطِّطون لها اقتصادياً وسياسياً وتربوياً حسبما تقتضيه مصالح القاعدة العريضة في الهرم الاجتماعي، وإنّما يجعلون منها غالباً وحدة فوقية لأنظمة سياسية تتهادن في فترة، وحينما يتغيَّر مزاج هذه الأنظمة تفشل الوحدة التي يشكّلها أصحاب القرار على الصورة التي يريدونها هم لا على الصورة التي تريدها الجماهير وتقتضيها مصالحها العاجلة والآجلة.

إنَّ دور المثقفين العرب اليوم يتمثَّل في مهمتين أساسيتين لتحقيق مشروع الوحدة: **الأولى**: قلب (**سُبات الوعي**) الذي تستغلّه الأنظمة الديكتاتورية وتُنَمِّيه ـ لتبعد الجماهير عن المشاركة في تشكيل القرار السياسي ـ إلى (**وعي السُّبات**) الذي يحيل الواقع إلى الفترة الشبيهة بالسكون السابق للعاصفة.

فإذا ما انفجر (وعي السُّبات) في الجماهير ثارت على واقعها المنهار، واستطاعت به أن تُغيِّر هذا الواقع إلى صالحها، وذلك بأن تزيح عن طريقها تلك الطبقات السياسية والاجتماعية الطفيليّة التي ترتقي في فترة سبات الوعي إلى صنع القرار، فتأخذ دون أن تُعطي، وتُثري دون أن تُضحِّي، وتُدمِّر كل شيء نبيل في الأمة بعد أن تحقِّق لنفسها كل ما سعت إليه من امتيازات[14]، لأن هذه الطبقات تكون وقتها مصابة بالتحلُّل والفساد، وهو ما يجعلها تقف ـ بسبب فسادها ـ في وجه كل محاولة لدفع الوطن العربي نحو الوحدة التي هي أساس التقدّم والقوة.

و(وعي السُّبات) هذا لا يحصل في فترة وجيزة إلاّ بِتَحمُّل المثقفين العرب لأعباء المهمّة الثانية وهي أن يعملوا على بثّ النزوع إلى الوحدة في الناشئة بواسطة نظام تربوي واحد متفق عليه يقرِّب ولا يبعِّد، كما هو الحال في الأنظمة التربوية القطرية اليوم التي أُبعدت كل البعد عن التحسيس بضرورة الوحدة بدعوى أن يكون العلم محايداً.

والواقع أن مسألة الحياد في المؤسسات التعليمية والتربوية مسألة مفتعلة اختلقها دعاة الفرقة والتَّشتُّت وكرَّسها عملاء المخابرات الغربية في المؤسسات التعليمية للأقطار العربية وأخفوا عوراتهم بغطاء الحياد العلمي. .

ومن عوامل تقوية وَعْي السُّبات أن يحرص المثقفون والمبدعون العرب على كتابة النصوص الإبداعية بلغة عربية فصحى، وخاصة

النصوص التي تقدّم للمسرح والسينما، لأنه كلما ازداد وعي الناس بضرورة استعمال اللغة العربية في العلم والثقافة والمعاملات اليومية، تطوَّر وعيهم بأهمية الوحدة وعملوا على تحقيقها.

والمهمة الثالثة التي على المثقفين العرب الاضطلاع بها، تتمثّل في العمل على أن يتفادى الوطن العربي في المزحلة الراهنة الخطأ السابق الذي وقعت فيها المحاولات الوحدوية السالفة[١٥]، تلك المحاولات التي قدّمت فيها حركة القومية العربية عنصر **التوحيد** على عنصر **التغيير**، وهو ما أدّى إلى فشل هذه التجارب[١٦].

إن طرح التوحيد كشرط مسبق وتأخير جهود التغيير أو الإصلاح الداخلي العميق للمجتمع العربي جعل القائمين على شؤون السياسة يبرِّرون الركود والجمود في الواقع العربي بشعارات التوحيد التي لا تحقِّق الوحدة، وهو ما انعكس سلباً على الجماهير فجعل الضمير الجمعي في الأمة يفتر شيئاً فشيئاً، ويقلّ حماسه للخطاب الوحدوي لعدم اقتران هذا الخطاب الشعاراتي بالتطبيق من ناحية، ولاصطدام مشاريع الوحدة السابقة بواقع اجتماعي يتّصف بالجمود والتحجّر من ناحية أخرى، بينما مشروع الوحدة يتطلّب واقعاً اجتماعياً متغيِّراً يساير حركة التاريخ. ولا شيء يلقِّح الواقع بمصل التغيير مثل عمل المثقفين على دفع الآخرين إلى نقد الذات، وذلك حتّى يتعوَّد الناس معرفة النقائض والكمالات وتحديد أسبابها، لأنّهم باكتشاف النواقص يزدادون وعياً بالواقع، ويحفِّز ذلك الوعي المجموعة الوطنية والقومية على تطوير الواقع العربي ذاته، فإذا ما تطوَّر الواقع العربي وتغيَّرت فيه العقليات فإن فترات التاريخ المتعاقبة على الأمّة ستكون كلها فترات نضال في سبيل تطوير الشعور القومي الذي ينمو طرداً مع إنشاء سلطة المثقف وتنميتها وإشاعة الثقافة في السلطة ودمجها بالعمل السياسي، وعندها ستندمج الخصوصيات الإقليمية لتؤلِّف خصوصية الأمّة وفرادتها التي تبرز غالباً من خلال إنجازاتها الحضارية.

والمهمة الرابعة التي على المثقفين العرب القيام بها تتمثّل في أن يحرصوا كل الحرص - للإسراع بتحقيق مشروع الوحدة - على إعادة التفاعل بين العروبة والإسلام وقطع الطريق على أولئك الذين يدعون إلى التفريق بينهما عن جهل أو سوء نيّة لزعزعة الأمّة من الداخل وتقسيمها إلى شقّين متنازعين باستمرار، بحيث يتسنى للقوى الاستعمارية تغذية هذا التنازع باستمرار بين عروبيين وإسلاميين لإيقاف حركة التنمية في الوطن العربي وجعل العرب خاصّة والمسلمين عامّة على هامش التاريخ.

فالعروبة هي الإطار الذي وجد فيه الإسلام، غير أن هذه العروبة كانت ضائعة في الصحراء بين قبائل منقسمة متناحرة ممّا جعلها مَطْمعاً للغزاة - من فرس وبيزنطيين وأحباش - على تخوم الجزيرة العربية شمالاً وجنوباً، فجاء الإسلام وأخذ بيد العروبة وجعلها قائدة للحضارة، و«شكّل هذا الدين الجديد نداء قوياً لوحدة العرب وكان محرِّكاً رئيسياً لعملية التشكّل القومي وبناء النسيج الحضاري للأمة العربية»[١٧].

إن تأكيد المثقفين على ضرورة الالتحام بين العروبة والإسلام سيوفِّر الدافع القوي المساعد على حثّ الخطى لتحقيق مشروع الوحدة لأنَّ هذا المشروع المصيري لن يتحقَّق إلَّا بالمصلحة بينهما. أو قل فضح الخصومة المفتعلة بينهما، وكشف مسبِّبيها وأهدافهم وعلاقاتهم المشبوهة بأعداء الأمّة. فكلما تفاعلت العروبة مع الإسلام قويت حركة القومية العربية وحافظت الأمة على السُّلَّم القِيَمي الذي تستمدّ منه باستمرار دوافعها نحو الأحسن في العلم والاقتصاد والاجتماع، وقويت بذلك لحمتها وتآزرت، وعندئذٍ لا يستطيع أيّ متسلِّط أن يزيِّف وعيها، ويحطّ من قدراتها وأهمية دورها في التاريخ، وعندئذٍ لا تستطيع الطبقات الطفيلية مهما كانت مرتبتها الاجتماعية أن تزرع فيها القيم الفاسدة التي تقتل فيها الإحساس بحركة التاريخ بحيث لا تهتمّ بقضاياها المصيرية، وعندئذٍ تكون الأمة العربية هي مركز الدائرة في العالم الإسلامي وقلبه النابض، باعتبار أنَّ العروبة هي إطار الدين وحاميته وناشرته والداعية إليه في العالم، وأنَّ الإسلام هو تاج العروبة وجوهرها الفلسفي القائم على تأكيد الإخاء بين الشعوب وإقرار العدالة والحرية والمساواة بين الناس.

والمهمة الخامسة تتمثّل في أن يسعى المثقفون العرب قدر جهدهم إلى تحسين كافة القوى الوطنية والشعبية بأن الاستقلال الحق والديمقراطية الفعلية وتحقيق مشروع الوحدة الضامن لأمن الوطن العربي واستقراره لا يكون إلا بامتلاكنا لزمام «العلم والتكنولوجيا».

ذلك أن الغرب الاستعماري اليوم لا يرغب فقط في السيطرة على الثروة وإنما يرغب كذلك في احتكار العلم ومحاربة من يحاول امتلاكه منا، وليس أدلّ على ذلك من سعي اسرائيل والغرب الدائب إلى قتل البذرة الجنينيّة للطاقة العلمية والتكنولوجيا للعراق، فعمدت اسرائيل بتشجيع الغرب الاستعماري إلى ضرب مفاعل تموز النووي سنة ١٩٨١ وسعت المخابرات الصهيونية إلى تتبّع علماء الذرّة العرب وقتلهم.

فمشروع الوحدة العربية لا يتحقَّق إلَّا بالاستقلال الذاتي للأمة العربية وامتلاكها للعلم والتكنولوجيا لأنها الأداتان الأساسيتان والكفيلتان بتثبيت استقلالها الاقتصادي والسياسي؛ فلا استقلال ولا وحدة بدون امتلاك للعلم والتكنولوجيا، باعتبارهما قد صارا اليوم سلعة وأداة للأمبريالية تستعملها للضغط على شعوب العالم الثالث وسلب حريتها[١٩].

فخارج العلم والتكنولوجيا لا تكون سيادة للأمة العربية.

على أن هذا يتطلّب أمرين أساسيين:

الأول: توظيف الثروة العربية البترولية واستثمارها داخل الوطن العربي، وذلك حتى تموّل بها النهضة العلمية والاقتصادية التي هي الأساس والدعامة الفعلية لتحقيق مشروع الوحدة العربية.

الثاني: أن يقع الحرص على دعوة العلماء العرب المهاجرين إلى الوطن الأم، وذلك للمساهمة في النهضة العلمية، على أن يقع ضمان الحقوق المادية والمعنوية لهؤلاء العلماء حتى يكرّسوا كامل جهودهم للبحث وحتّى لا يفرُّوا من جديد إذا لحقهم الضيم.

إن الثروة الأساسية للأمة العربية ليست في البترول، وإنّما في توظيف عائداته لتكوين الانسان وصناعة العلم والتكنولوجيا، فبذلك يكون للوطن العربي أن ينتقل من استهلاك العلوم والتقنيات الحديثة إلى انتاجها والسيطرة عليها.

والرأي عندي أن السيطرة على العلم والتكنولوجيا التي هي الطريق المعبّد لتحقيق مشروع الوحدة لا تكون متاحة إلا إذا عمل المثقفون العرب على دمج العلم في ثقافتنا، وربط ثقافتنا بالعلم، وذلك حتّى تخطو الخطوات الحقيقية نحو التنمية الفاعلة التي بها يتخلّص الوطن العربي من المديونية والإعانات الخارجية المشروطة وأنواع التعاون الخفية السرية المشبوهة[٢٠]. فالعلم اليوم حاضر في مجتمعنا ممثّلاً في جامعاتنا ومعاهدنا «حضور الجسم الغريب لا يؤنّسه ولا يتأنّس به»[٢١].

ولكي يقفز الوطن العربي قفزته النوعية لا بدّ أن يكون للعلم في المجتمع العربي «حضور الجسم الساري في محيطه الفاعل فيه والمتفاعل معه»[٢٢]، وأن يكون للثقافة دور المُعَدِّل والمُوَجِّه لهذا العلم حتى يندمج في حياة المجتمع المادية والفكرية والروحية، باعتبار أن التقدم الحقيقي للوطن العربي هو «العلم حين يصبح ثقافة»[٢٣]، وأن التخلّف بتناقضاته ومفارقاته الاجتماعية هو «الثقافة حين لا يؤنّسها العلم»[٢٤].

المهمة السادسة: هي أن يحقّق المثقف - بأدبه - العلاقة الصعبة والمعقّدة بين خصوصية الأدب والسياسة، وذلك بألّا يقع اختصار أو تغييب أي أدب يجعل من السياسة مداره ومحوره، إذ لا بدّ أن يكون الأدب في المرحلة القادمة شاهداً على حالات القمع والتعذيب السياسي الذي توقعه أنظمة الحكم الفاشية بالمعارضين من رعاياها.

إن شهادة المثقفين الصادقين على ممارسات الواقع الخاطئة ستدفع بالمواطنين إلى أن يكونوا أكثر نضجاً وإحاطة بالحقيقة، وستدفع كذلك بالأنظمة القطرية إلى أن تكون أكثر وطنية وإحساساً بضرورة بناء مشروع الوحدة انطلاقاً من أن عالم المستقبل ستحكمه التكتلات الضخمة التي ستنفي الكيانات القومية نفياً، وسيفرّق المثقفون الصادقون بين فئتين من المنادين بالوحدة: فئة تنادي بالتدرّج الضروري خوفاً من المزالق، وفئة أخرى تنادي بالتدرّج المفتعل لإخفاء عدم الرغبة في التوحيد.

وخلاصة القول إن أدباءنا ومثقفينا مطالبون في المرحلة القادمة بإبداع يهيّىء الظروف الموضوعية والاجتماعية التي تستطيع فيها الجماهير العربية أن تكتشف قدرتها على مواجهة مختلف المؤامرات وجدارتها ببناء مصيرها، بحيث ينفي هذا الأدب المبسّط الموجّه للجماهير أسباب الإحباط والفشل الناتجة عن الانتكاسات المتتالية، فيستطيع المجموع العام للأمّة **بقيادة سلطة المثقفين** أن يحثّ الخطى - بضغطه على السلطة - نحو الديمقراطية والعدالة والمساواة و«تشييد الكيان الوحدوي على أعمدة وأقواس تمثّل الإرادة العامة للشعب العربي»[٢٥]. فكيف يمكن - ومهمّة المثقفين على ما هي عليه من الأهمّية - كيف يمكن للمثقفين العرب أن يربطوا أدبهم بالفاعلية والجدوى فلا ينساقوا فيه إلى حيث تريد القوى المعادية للأمّة، وكيف يمكن أن يكونوا هم أنفسهم فاعلين؟

ذلك ما يمكن الجواب عليه في بحث آخر.

تونس

هوامش:

(١) كلمة مجلة الوحدة - عدد ٦٦ - السنة السادسة - ص ٤ - سنة ١٤١٠ هـ ١٩٩٠ م.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤ - ٥.

(٣) ج. الوطن، ٧ تونس في ١١ يوليو ١٩٩٠.

(٤) مجلة الوحدة، عدد ٦٦، ص ٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) Emannuel Berl& Nasser tel qu'on le loue, p 24 - 25 Edition, Gallimard, 1968.

(٨) Nasser tel qu'o n le loue p 28 - 29.

(٩) Charles Krauthammer, Stopper Saddam Hussein, le point, p 13, 19, Aout 1990.

- Claude Imbert, pas de quoi pouvoir, le point, No 934, 19 Août 1990.

(١٠) حنفي اسماعيل بربوتي - حركة القومية العربية في ميزان التقييم التاريخي بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ - مجلة المستقبل العربي، ص ٢٣، العدد ١٣٧ - بيروت لبنان، ٧/١٩٩٠.

(١١) Claude Imbert-pas de quai pouvoir le point, No 934 - 19 Août, 1990, p 7.

(١٢) محمود معياري: الهوية الدينية وعلاقتها بالهويات الأخرى بين الفلسطينيين في اسرائيل - مجلة المستقبل العربي - ص ٦٦ - العدد ١٣٧ - بيروت - لبنان ١٩٩٠.

(١٣) حنفي اسماعيل بربوتي - حركة القومية العربية في ميزان التقييم التاريخي - مجلة المستقبل العربي - العدد ١٣٧ - ص ١٧.

(١٤) المصدر نفسه.

(١٥) من التجارب الوحدوية، الوحدة التي أقامها عبد الناصر بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ وانتهت سنة: ١٩٦١.

- حاول البعثيون إقامة وحدة ثلاثية بين مصر وسوريا والعراق في ١٧ نيسان (ابريل) ١٩٦٣.

- وحاولت الجماهيرية الليبية سلسلة من الاتحادات:
★ عام ١٩٦٩ مع السودان وسوريا.
★ وعام ١٩٧١ مع مصر وسوريا.
★ وعام ١٩٧٢ مع مصر.
★ وعام ١٩٧٤ مع تونس.
★ وعام ١٩٨٠ مع سوريا.
★ وعام ١٩٨٤ مع المغرب.
(أنظر مجلة المستقبل العربي، العدد ١٣٧، ٧/١٩٩٠، ص ١٨).

(١٦) هشام جعيط، الشخصية العربية الإسلامية والمصير العربي: ٦٤، نقله إلى العربية المنجي الصيادي، طبع دار الطليعة، بيروت ١٩٨٤.

(١٧) محمد رضا السويسي: عبد الناصر: الناصرية والإسلام - جريدة الوطن، ١٤، السنة ١، العدد ٨ - تونس - الأربعاء ٣ محرم ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م.

(١٨) من حديث العقيد معمر القذافي لجريدة الحرية: ٧ - تونس، الخميس ٩ آب ١٩٩٠.

(١٩) Le professeur Mohamed Larbi Bouguera - Il faut combler le fosse technologique. - Réaites No 251, p. 15, semaine du 24 au 30 Août 1990

(٢٠) هشام جعيط - لا بد من إثراء الفكر القومي بتصور جدلي حول الإسلام - مجلة المغرب العربي - ٦ - عدد ٢١٨، الجمعة ٢٨ سبتمبر ١٩٩٠.

(٢١) محمد عابد الجابري - التنمية هي العلم حين يصبح ثقافة - مجلة اليوم السابع: ٤٦، العدد ٣٢٨ - السنة السابعة - الاثنين ٢٠ آب (أغسطس) ١٩٩٠.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) المصدر نفسه.

(٢٤) المصدر نفسه.

(٢٥) حنفي اسماعيل بربوتي - حركة القومية العربية - مجلة المستقبل العربي، العدد ١٣٧ - ص ١٥ - بيروت - لبنان، ٧/١٩٩٠.

الثابت والمتحوّل
في علاقة المثقف العربي بمسألة الوحدة

د. محمد شيّا*

هل ثمة مكان بعد لقول آخر في الوحدة؟ بل هل ثمة مكان للوحدة في ما هو قائم وراهن؟ وبداءة وقبل ذلك وبعده، هل ثمة مكان لقول بعد؟ القول الحقيقي الذي يتماهى مع الفعل؟

والإجابة الأولى والمباشرة على ذلك كله لا تكون إلّا بالإيجاب. فالوحدة باقية، والقول في الوحدة باقٍ بل وضروري. والقول في الأساس هو الكلمة التي بها كانت الأشياء والكائنات، وبها تقوم، ومن خلالها تستمر أو تزول.

الثقافة، إذاً، شرط للوحدة، بكل المعاني وحسب كلّ المعايير. هوذا ما نهدف إلى بيانه في هذه الورقة. هي شرط تاريخي، وهي شرط منطقي، وهي شرط موضوعي، وبمقدار ما تتوفّر هذه الشروط أو تغيب تقصر المسافة أو تزيد بيننا وبين الوحدة.

الثقافي والثقافة والفكر والنظر والنظرية، ورغم جملة فروقات ووظيفية، هي في النهاية في الجانب نفسه ولها الدلالات العامة عينها. والمثقف بالتالي، ورغم ما يضيفه التحوّل من مستوى المنطق إلى مستوى الطبيعة والأخلاق، هو بعامة رمز هذه الأقانيم المتداخلة المترابطة والمتجانسة، ولو في الظاهر على الأقل. المثقف، إذاً، هو انعكاس التاريخ في الثقافة، وهو لعبة الفكر الأبدية بين ديمومة النظر وتقطّع النظرية، أي هو السعي الدائم بين ظاهرات هذا الكون وروابطه وعلاقاته فيبلغ النظرية حيناً ويكتفي أو يقصر دونها في الغالب.

أما الوحدة فهي، في زعمنا ودعوانا، الغائب الحاضر في جملة الوقائع العربية الحديثة والمعاصرة وفي الراهن منها على نحو خاص. هي العصب الذي يقوم به ذلك الجسد المترامي بين أواسط الشمال وأواسط الجنوب، بين مشارق آسيا ومغارب افريقيا. هي ذلك السر الذي استعصى على كل حملات التغريب والتذويب والالغاء. الوحدة هي الحد الجامع والسقف المانع الذي ربط فأحكم، وشد فأوثق، فدفع عن الأمة ما ابتليت به غير أمة في غير قارة وفي غير زمان ومكان.

في هذه الأمة وبين مجتمعاتها تقوم مجموعة ثوابت، أو نظم مزعومة من الثوابت، تندرج في سياقات سياسية أو ثقافية أو دينية أو مادية. ومع أن لكل من هذه الثوابت المزعومة دولته أو سلطته وجهازه وجيشه واغراءاته ومصالحه، فإنها مع ذلك ثوابت بالقوة ولم تصر ثوابت بالفعل. هي مثلومة من هذا الجانب أو ذاك ملتبسة بهذا المعنى أو ذاك. تشكو على الدوام شرعية لا تجدها، وتبريراً لا تعثر عليه إلّا في أواليات سلطتها وأدواتها التي تبدأ باغراءات المنفعة أو السلامة وتنتهي بالعسف والقمع ومصادرة الأرزاق والأعناق. هذه الثوابت المزعومة لم تثبت في التحليل ولا في النقد ولا في النتيجة - وهي المحك الحقيقي لمعدن الأفكار والأشياء - بل هي نسخت أو صادرت بعضها بعضاً، فغلبت في لحظة وانهزمت في غيرها، صعدت هنا وتقهقرت هناك، توهّجت برهة ثم تهافتت بعد ذلك، تدريجاً وبدون استثناء.

وبخلاف تلك الثوابت المزعومة، كان **مطلب الوحدة**[1] الثابت الوحيد قولاً وفعلاً، شكلاً ومضموناً، من الخليج إلى المحيط ومن الاسكندرون إلى الخرطوم. لم يجتمع العرب على مطلب أو غاية مثلما اجتمعوا على الوحدة. كان الناس معها بينما أعلامها ترتفع، وكان الناس معها وهي تهزم. كانت الملايين تهدر في الشوارع يأخذهم الحلم بها أو يرونها تتحقّق في لحظة نادرة، وكانت الملايين معها حين انفكّ وصال إقليميها، حتى أولئك الأربعمائة الذين تصدّروا الانفصال لم يجرؤوا على تسميته انفصالاً بل اعتبروه تصحيحاً لخلل، وإعادة لأمور الوحدة إلى نصابها وصولاً إلى وحدة أفضل. ليس في علمي، ولعلّي مخطىء، أن عربياً واحداً، أياً يكن موقعه أو موقفه أو مصلحته، شهر أو أعلن صراحة العداء للوحدة، وبخاصة في حقبة ما بعد الحرب الكونية الثانية ونكبة ١٩٤٨.

ليست الوحدة واحدة في تصوّر هؤلاء أو أولئك، ولا هي عينها عند هذا النظام أو ذاك، أو لهذه المجموعة أو تلك. لكل واحد أو نظام أو جهة رأي خاص في الوحدة ومفهوم متميِّز لها ومضمون يتفق أو يختلف مع مضامين أخرى مقترحة. لكن اللافت، بل الغريب، أن كل تلك التصورات أو المضامين المتفقة أو المختلفة تتلبّس لبوس الوحدة واسمها وشكلها. بل هي لا تستطيع أن تكون إلا كذلك، أما من دون ذلك أو بخلافه فخطابها مرفوض شكلاً، وقبل الدخول في المضمون، وقولها مردود في المبدأ وقبل أن يدخل في الوقائع والتفاصيل. فالشرعية الوحيدة الممكنة تقوم في الوحدة، ولها تنتسب السياسات والمواقف رغم تعارضها وتناقضها، تماماً كتناقض الفصائل في النوع أو الأنواع في الجنس، والذي هو أقرب إلى التنوّع منه إلى التناقض. ولعل «حادثة» الكويت الأخيرة، على ما فيها من تباين ومأساة، هي آخر الأدلّة معاصرة على ما نقول. فضمّ الكويت لم يجرِ تحت أي شعار آخر سوى شعار الوحدة ـ مع أن غيره قائم بالتأكيد ـ ودفع هذا الضمّ أو التصدّي له من الطرف الآخر لم يجر علناً على الأقل تحت شعارات معادية للوحدة ـ إلاّ في النادر ـ إنما في تنويعات مختلفة للوحدة كما ذكرنا، ما هكذا تكون الوحدة! وما شابه من استدراكات وتدقيقات. لم يقل واحد إنه كفر بالوحدة، بل قال هذا، هي الوحدة، وردّ ذاك بل إساءة للوحدة، ولسنا نبحث في إطار هذه الورقة عن السياسي في المسألة. وإنما يعنينا بل يدهشنا ثبات مطلب الوحدة في أكثر لحظات الأمة قسوة وحزناً ومأساوية وحسماً.

الوحدة باختصار ليست الماضي فحسب، وإنما هي المستقبل كذلك، بل هي المستقبل أولاً وأخيراً، وكما تثبت مئات القراءات في الوقائع والظاهرات، في الوجدان والمشاعر، وفي التوقعات العلمية المستقبلية. لهذه الأسباب مجتمعة يدرك العرب تماماً، وعلى اختلاف مشاربهم ومصالحهم ومدركاتهم، أن الوحدة هي الماضي وهي المستقبل، فيها قوتهم وفيها ضعفهم في آن، وهي لذلك ثابت مطلق، من حيث الشكل على الأقل، مع مضامين أو محمولات تتبدّل أو تتحوّل بتبدّل شروط الناس والمصالح والثقافات، وهو طبع الأشياء والكائنات، تماماً كما القضايا والمفاهيم.

أما لأولئك الذين ما زالوا مشكِّكين بثبات مطلب الوحدة وبأولويته المطلقة، أو للراغب في مزيد من الأدلّة والبراهين، فإننا نحيله إلى نقيض مطلب الوحدة ودولتها فهو الدليل الكافي شرحاً وتبياناً. نقيض الوحدة هو التفتّت والتجزئة والقطرية والكيانية والاقليمية وما شاكل، وهو واقع العرب الراهن، أو الغائب من هذا الواقع على الأقل. الواقع الراهن اليوم، ومذ هزمت أحلام الوحدة ومشاريعها ودولتها في حزيران ٦٧، يبدو في حال لا تبهج ولا تسرّ إلاّ عدواً أو حاقداً. صورة الواقع العربي اليوم، وبعد عقدين من تراجع المشروع القومي وصعود الانفتاح والمراجعة، تبدو قاتمة تماماً كما كانت في عهد ملوك الطوائف المتناحرة المتنازعة. وفي شروط أو ظروف أكثر سوءاً بكثير. وكيفما قلبت تلك الصورة اقتصادياً أو اجتماعياً، سياسياً أو ثقافياً، فستجدها مأزومة إلى درجة المأزق، وأقرب إلى الهاوية منها إلى الخلاص، ولا يغرنك طفرة مال هنا أو هنالك فجلّه لم يكن في لحظة لنا وقريباً كله ليس لنا، بل لن يبقى شيء منه لنا، كما ترون بأم العين في ما يجري حولنا.

في لغة الأرقام نبدو اقتصادياً في القاع، فمعدلات النمو السنوي التي بلغت أواخر السبعينات ٦ أو ٧٪ غدت في مطلع الثمانينات، وكما تشير جداول «التقرير العربي الاقتصادي المشترك»، حوالي ٣٪ ثم قاربت الصفر في أواسط الثمانينات. أما حجمنا الحقيقي قياساً بالعالم فمعلومات أقرب إلى الفضائح والفظائع، فمجموع الانتاج الصناعي في العالم العربي، ومنذ انهارت مشاريع تصنيع الستينات ومطلع السبعينات، تشكّل من جملة الانتاج الصناعي العالمي ما نسبته ٠،٨٦٪. إن مجموع انتاج العالم العربي الصناعي يبقى أقل من انتاج بلجيكا وحدها الذي يبلغ ٠،٩٥٪ من الانتاج العالمي.

في انتاجنا الزراعي نحن أقرب إلى خط الخطر، فأكثر من ٨٣٪ من حاجاتنا الغذائية الزراعية مستوردة بمبالغ تفوق العشرين مليار دولار سنوياً، بينما لم تتجاوز النسبة الـ ٥٠٪ في الستينات، والتصحّر يغزو دون هوادة ما تبقّى من مساحات خضراء، ومشاريع التنمية الكبرى، في السودان وسواه، توقّفت أوكادت.

أما في التجارة فنحن مستوردون بالكامل، إذا استثنينا النفط، وصادراتنا تكاد لا تذكر. نحن سوق استهلاكية كبرى مفتوحة على المركز الأوروبي أو الأمريكي أو الياباني ومقفلة في وجه بعضنا البعض، بحيث لا تتجاوز نسبة التجارة البينية (بين الأقطار العربية) حدود ١٢٪ في آخر احصاء عربي رسمي. وكذا النفط، وهو المفرح المبكي، فأمره ليس في يدنا ومردوده ليس لنا، وهو إن أسهم في شيء ففي زيادة تبعيتنا للسوق الرأسمالي وفي ضربه لسبل التنمية التدريجية ثم في تحوّله سلاحاً استراتيجياً مدمِّراً، في يدنا لمرة واحدة في أوكتوبر ٧٣ وعلينا مرات ومرات وآخرها ما يجري راهناً في الخليج.

أما حال مجتمعاتنا فحدِّث ولا حرج. فالتخلِّي عن مشروع الوحدة في عشرين عاماً من المراجعة والانفتاح لم يفقدنا الوحدة فحسب، بل أفقدنا حتى الكيانات التي افترضت بديلاً من الوحدة. فإذا الكيان الواحد ظاهراً كيانات في الحقيقة، وإذا المجتمع الواحد مجتمعات ومجتمعات.

وإذا الجماعة الواحدة مجموعات وعصبيات لا تنتسب إلى القرون الأخيرة للبشرية في شيء وإنما هي تستعيد في أواخر القرن العشرين شجرة أنساب الجاهلية، في بطونها وأفخاذها وفي انشطارها وتشكّلها. وليس من المبالغة في شيء أنه ما من مجتمع عربي واحد يشعر اليوم بالتجانس الفعلي أو بالتماسك والقوة، وإنما هي على العكس تماماً تنشطر حتى العظم، بل تتفتّت، في صراعات داخلية معلنة أو خفيّة تبلغ ضراوتها حدّ الحرب الأهلية المفتوحة. ولن

أدخل نفق الأمثلة لأنها كثيرة من جهة، وحتى لا أنكأ من جهة ثانية جراحات تنزف أمام أعيننا وفي خاصرة كل منا.

أما ثقافتنا الراهنة فحالها حال. فهي أنّى جئتها كمّاً أو كيفاً تبعث على الخوف والقلق. فالعناوين الجديدة في مجموع دور نشرنا هي جزء ضئيل مما تصدّره اليابان أو أوروبا أو افريقيا أو روسيا أو حتى دولة من دول العالم الثالث. هذا في الكمّ ناهيك عن الكيف وفيه العجب العجاب. ففي اثنين فقط من المعارض الكبرى للكتاب، في القاهرة وبيروت، كانت الكتب الأكثر مبيعاً تلك التي تداوي بطب العجائب والغرائب أو التي تكشف البخت أو في الأبراج الصينية أو الترابية وما شابه. إن دور نشر كثيرة كانت رصينة في السابق بدت ملزمة أو لاهثة خلف سيل الدارج والخفيف والمألوف والتافه من مثل ما رأينا.

وبعد، هل هناك ثقافة عربية اليوم وسط كل هذه التحوّلات والمتحوِّلات؟ من يدري؟ ولعل بعض الإجابة تقوم في القول إن الثقافة بالمعنى الأوسع قائمة دائماً بلا ريب، وأن ما يتحوّل ويتبدّل هو جزء من هذه الثقافة. ولكن وبالمعنى الكيفي الأكثر تدقيقاً ومنهجية تبدو الصورة مختلفة قليلاً. فباستثناء بعض الإشارات أو الاسهامات، وبخاصة من المغرب العربي، تبدو ثقافتنا الراهنة بلا هوية، بلا معنى وبلا تعريف. إن أبسط ما يجعل الثقافة ثقافة غنية وفاعلة في محيطها وخارجه هو شرط الأصالة والإبداع. فهل في ما نقرأ أو نشاهد أو نسمع شيء من هذين الشرطين!

الإجابة على هذا التساؤل لا تعنينا مباشرة. وهو ما نتركه للسوسيولوجيين العرب المحدثين، بينما الذي يعنينا وعلى نحو أساسي هو تأثير ذلك في سياق مسألة الوحدة واحتمالاته الحقيقية وإمكانية تفعيله من خلال إطاري الأصالة والإبداع.

حين نعتبر الثقافة شرطاً تاريخياً للوحدة، فنحن نعني ذلك تماماً وبعيداً عن كل ضروب المبالغة والبيان.

يشترك التشكّل العربي القومي مع كثير من التشكيلات القومية الأخرى في عدد من العناصر والمكوّنات والعوامل المحدِّدة. يضمّ هذا التشكّل، وبنسب متفاوتة، عوامل الجنس، التاريخ، الأرض، المصلحة، الادارة وسواها من العوامل المعروفة. إلّا أن شيئاً أساسياً يميِّز التشكّل القومي العربي أو النظرية العربية القومية، وبخاصة بعد الثلاثينات، وهو غلبة العناصر الثقافية الجامعة أو الموحِّدة على ما عداها من عناصر، وتحديداً على عناصر الجنس الواحد (وحدة الدم) أو الأرض (وحدة الجغرافيا) وما شابه. بل إن غلبة الثقافي هذا يبلغ في التحديد القومي الكلاسيكي أواخر الثلاثينات (خذ علي ناصر الدين مثلاً في قضية العرب) درجة اعتبار العربي وفقاً لمعيار ثقافي محض «العربي هو من كانت لغته اللغة العربية» (قضية العرب، ص ٢٨) واللغة العربية هنا هي الثقافة العربية لا تلك التي يمكن تعلّمها لغة ثانية أو ثانوية. اللغة هنا هي التاريخ والتقاليد والاشتراك الوجداني. هي أس الجامع القومي وليست السلالة أو الدم «وليست وحدة السلالة شرطاً في تكوين الأمة الواحدة»(نفسه، ص ٣٣).

لكن غلبة الثقافي لا تقف عند حدود التأسيس التاريخي والموضوعي للرابطة القومية، بل إن هذا الثقافي هو الذي صاغ وعي العرب الواضح بهويتهم القومية الواحدة، وبدءاً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لقد تماهت في تلك اللحظة وكما هو الأمر دائماً، مهمة الدفاع عن اللغة العربية ضد التتريك مع مهمة اكتشاف الذات القومية الواحدة، كان الصعود بالقصيدة أو بالمبحث اللغوي أو شكل من أشكال الخطاب القومي الحديث، وكانت المنتديات الأدبية في بيروت أو دمشق أو حلب أو بغداد أحزاباً قومية كاملة وإن اختلف الشكل أو الاسم. ولم ينطلِ الأمر على العثماني بالتأكيد فتعامل مع تلك المنتديات بمثل ما هي عليه فعلاً وسارع تالياً إلى إغلاقها وملاحقة أعضائها.

واستمرَّت غلبة الثقافي في النظري والسياسي والتاريخي للقومية العربية ولأهدافها الكبرى في الوحدة منذ ستينات أو سبعينات القرن التاسع عشر وإلى نهاية ثلاثينات أو أربعينات هذا القرن حين اكتملت النظرية القومية العربية بالمعنى الكلاسيكي، وتحوَّلت من مجرَّد فكرة أو نظرية إلى أحزاب وحركات ذات برامج سياسية متقدِّمة تناضل لتحقيق الوحدة، من «عصبة العمل القومي» (١٩٣٣) إلى حزب «النداء القومي» إلى «حركة القوميين العرب» (١٩٣٩) و«حزب البعث العربي الاشتراكي» (١٩٤٧) إلى «الناصرية» وسواها من أحزاب وحركات قومية حديثة ومعاصرة.

في هذا السياق الطويل من التبلور العربي القومي كان الثقافي هو الرائد والطليعة فعلاً، وأحياناً كان وحده وحسب،أي من دون أية عناصر أخرى ذات قيمة، ولم يكن في الأمر مصادفة أو سرّ خاص. وعلى العكس من ذلك، كانت غلبة الثقافي هي النتاج الطبيعي للمعادلة التاريخية التي اختزلت كل القوى أو شاركت في عملية النهوض القومي.

فبخلاف القوميات الأوروبية التي صعدت بالترافق أو نتيجة للثورات الانتاجية والاقتصادية والصناعية التي قادتها البرجوازيات الصاعدة والطموحة، كان للقومية العربية سياق آخر ونصاب آخر. فبخلاف التجربة الأوروبية، ونظراً للتخلّف الانتاجي والاقتصادي والصناعي، أي للتخلّف المادي عموماً، ولغياب البرجوازية الموازية، تحمَّلت الأنتلجنسيا العربية الناشئة، ومن أصول طبقية متباينة، مهام بلورة الوعي القومي والصياغة التدريجية للنظرية القومية. لقد أدّى التخلّف المادي في التجربة العربية القومية إلى أسبقية ثقافية واضحة كتبت لها الغلبة والقيادة منذ البدء واستمرَّت كذلك ردحاً طويلاً من الزمن، بل إنها ما زالت كذلك إلى يومنا هذا.

هذه الغلبة التي كتبت، موضوعياً، للثقافة وللنظرية في المعادلة التي تتألّف منها قوى الوحدة لم تزل هي السائدة. بمفهوم الطبقات،

رغم نشوئها الجزئي، ظلّ برّانياً في مجتمعاتنا العربية، واستمرّ الاستقطاب الجمعي يراوح بين مستويين: المستوى العصبي الموروث بتراتبيّته الصارمة الجامدة غير المنتجة، والمستوى الجماهيري الناشىء الذي هو كتل اجتماعية متحرِّكة وصاعدة تضمّ خليطاً غير منسجم من المجموعات والجماعات والطبقات غير الواضحة والأفراد.

هذا التحوّل في الاستقطاب يرتبط مباشرة بالتحوّل نحو التجمّع القومي. فالتحوّل نحو الرابطة القومية ارتبط بالتحوّل من المستوى الأول إلى المستوى الثاني، من المستوى العصبي الموروث إلى المستوى الجماهيري الناشىء، وهو ما سمح بالتلاقح بين النظرية من جهة والشروط الموضوعية الناشئة من جهة ثانية. وعليه فإن «الأفكار القومية» التي تبلورت قبل مائة عام ونيّف على أيدي النخب المتنوّرة لم يتح لها أن تصبح نظرية وأن تصبح مشروعاً سياسياً جارفاً إلاّ في إطار التحوّل التاريخي الذي نقل العرب، وبخاصة في حواضر المشرق، منذ أواسط العشرينات، من مستوى التجمّع العصبي الستاتيكي إلى مستوى التشكّل الجماهيري المتحرِّك. صارت الأفكار نظرية، والنظرية مشروعاً، والمشروع قضية، وصار للقضايا جماهير ملأت شوارع حواضر المشرق، ثم المغرب، وساحاتها وكانت القوة الدافعة أو الرافعة التي قادت قطار التغيير. لقد كان ذلك زواج اللحظة المناسبة بين الخاص والعام، بين المثال والواقع، ولقد كان، من دون لقاء، ناجحاً كتب له أن يرسم خارطة الوطن العربي الحديثة، وأن يخوض معارك استقلاله، حتى ولو كانت استقلالات مغشوشة، وأن يرفع بشعارات الوحدة، ولو بدت رومانسية ومثالية، إلى الواجهة وفي فترة ذهبية ربما امتدّت إلى أواخر الستينات وقبل أن ينتكس المشروع القومي في غالب البقاع العربية، وأن تستمر انتكاسته لعقد أو عقدين، وعلى نحو يكاد يكون كاملاً لولا إشارات مضيئة تلمع أو تتجمّع كالسحب الواعدة في الصحراء، وبين هذه الإشارات التحركات الجماهيرية في أكثر من قطر عربي، والانتفاضة الباسلة في فلسطين والمقاومة الوطنية والإسلامية اللبنانية الباسلة التي تجرّأت فرفعت الجبين عالياً في وجه الآلة العسكرية الاسرائيلية الضخمة.

وبعد فالمثقف العربي اليوم يجد أمامه من التحديات والمهام ما قد يفوق ما كان قائماً في أية لحظة خلت. لكنه يجد أيضاً من الدوافع والحوافز لجبه هذه التحديات ما يجعل المهام ممكنة والغايات أهدافاً منظورة.

إن مهمة المثقف الحقيقية الآن، إذا شاء الخروج على أنانيته وذاتيته ونرجسيته المستغربة، تقوم تحديداً في الربط بين متحوّلات الشروط والظروف الراهنة والثابت القومي الوحدوي المشترك، وهو ربط لن يكون ممكناً إلاّ بوصل ما انقطع من ريادة الثقافة والتزامها وطليعتها وتصدِّيها الفعلي لمسؤوليتها، رغم أن هذه المهمة الآن وبفعل تعقيدات المجتمعات العربية الراهنة تبدو أكثر صعوبة بما لا يقاس عن كل المهمات السابقة وفي عزّ الحضور العسكري الغربي والاستعماري.

المثقف العربي اليوم أمامه مهمتان متلازمتان:

الأولى: هي وصل الاستعادة الآلية لصيغ المشاريع السابقة، بل استعادة خطّها العام وتجديد مضمونها في ضوء المستجدات الاجتماعية والثقافية والإنسانية عموماً، وبخاصة تلك المرتبطة باحترام التنوّع واحترام حقوق الانسان وحرّياته الأساسية.

والثانية: الكفاح على مستوى الإبداع والأصالة بما يغني الحالة الثقافية العربية الراهنة على كل الصعد، وبقدر ما تكتنز هذه الحالة الثقافية كمّاً وكيفاً يصبح حضور الثقافة والنظرية في الحركة العربية أكثر وضوحاً وأكثر فاعلية ووزناً.

ويقيني أن الثقافة نفسها تحتاج إلى مثل هذه النقلة وبنفس القدر الذي تحتاجه الحركة العربية. فالثقافة لا تكتسب مشروعيتها في ذاتها وحسب وإنما كذلك في حاجات محيطها وربما في اعترافه بها كذلك.

بيروت

هوامش

(★) الأمين العام السابق لاتحاد الكتّاب اللبنانيين، مدير معهد العلوم الاجتماعية (الجامعة اللبنانية) بيروت.

(١) في استفتاء سعد الدين ابراهيم ما بين ١٩٧٧ - ١٩٧٩ وقد شمل أقطاراً عربية، رأى ٧٨،٥٪ وجود كيان عربي، ورأى ٧٧،٩٪ أن هذا الكيان أمة واحدة ورأوا أن الوحدة هي المستقبل. مع العلم أن الاستفتاء شمل عيّنات واسعة من مصر وفي ذروة هجوم الانفتاح وكامب ديفيد على المشروع الناصري القومي.

السلطة - المثقف والمجتمع

د. عثمان بن طالب

١) إننا لا نعتزم، في هذه المداخلة، تقديم دراسة أكاديمية أو بلورة نظرية عامة أو مشروع متكامل، لا نعتقد أن هذه المهمة هي من اختصاص فرد أو هي بالبساطة التي تجدي فيها الملاحظات العامة.

إن رصد المعطيات التي تميز أزمة الفكر العربي والتي تعبر عن أزمة المجتمعات العربية مهمة معقدة تتضارب فيها الاتجاهات حسب المنطلقات النظرية والخلفيات الإيديولوجية. ولكن مسؤولية المفكر العربي تقتضي أن يتجاوز هذه الخلفيات والأنماط النظرية الجاهزة لتشريح الواقع وقراءته في بعديه المكاني والزماني، لعلنا نظفر بقناعات جديدة تهيء الطريق للبديل المنشود وللمشرع الثقافي التحديثي الذي يصالحنا مع هويتنا وتراثنا ويمكننا من الإجابة عن أسئلة مصيرنا على كل الصُعُد.

إن هذه الملاحظات هي تعبير عن بعض هواجس الذات والوجود الجماعي والمصير المشترك... وهي سؤال في بعض المفاهيم الأساسية المطروحة على الفكر العربي المعاصر. وهل هناك أهم وأخطر من قضايا الحرية والعقلانية وعلاقة السلطة بالمثقف وشروط الإشكاليات نكرية الكبرى التي فرضتها علينا التحديات السياسية (الحرية والديمقراطية) والاقتصادية (فشل مشاريع التنمية) والاجتماعية (نمو الفكر السلفي والتوترات المصاحبة لصراع التيارات المتناقضة)...

٢) إن السؤال المركزي الذي ننطلق منه يتعلق بمسألة خطيرة يجمع المفكرون العرب على موقعها الاستراتيجي في سلم اهتماماتنا. إنها قضية تشكل العقل العربي المعاصر ومدى استجابته لتحديات العصر.

هذه المسألة لا يمكن اختزالها في مصطلح «العقلانية» وما نشأ حوله من جدل ونقاش ما زلنا نتخبط فيه دون نتيجة تذكر.

الأمر يتعلق بفهمنا لدور العقل العربي وقدرته على صياغة الحلول لما نعانيه من تخلف وردة وتبعية في عالم يتقدم بسرعة لا ترحم.

ولا بد في هذا المجال من نظرة تاريخية نحدد في إطارها جدلية نشأة المفاهيم وتفاعلها مع نسق التحولات الفكرية والاجتماعية حتى نصل الماضي بالحاضر ونفهم منطق التطورالذي لا نملك إلا الانصهار فيه أو الخروج عن فعل الحضارة الإنسانية.

١٠٢) إن العصر العربي الحديث وما يعيشه من صراع التيارات الفكرية والتحولات الاجتماعية يضعنا أمام مفارقة غريبة، بين بداية الحقبة الحضارية لثورة العقل الإنساني لعصر النهضة والتنوير وما آلت إليه من مكاسب: حقوق الإنسان، النمو الاقتصادي، الثورة العلمية، الديمقراطية.

ألم تكن هذه المكاسب التي تمثل اليوم مرتكزات الحداثة نتيجة مباشرة لثورة العقل؟

إن ما نشهده اليوم في عالمنا العربي من صراع بين دعاة الفكر الديني السلفي والمنتمين لنزعة معاداة العقل من ناحية وأصحاب المنهج العقلي ودعاة تحرير الإنسان العربي من سلطة الفكر الديني السلفي من ناحية أخرى - هذا الصراع يذكرنا بنقطة البداية أي بداية تشكل العقل الغربي ونشأة الحضارة الغربية.

٢٠٢) لم يكن التحول من جاهلية العصور الوسطى إلى العصر الحديث سهلاً، بل كان صراعاً طاحناً واتهامات بالكفر والزندقة وأحكاماً بالقتل والتعذيب. التحول استمر رغم محاولات قوى جاهلية العصور الوسطى إن توقف التاريخ ولكن التاريخ لم يتوقف وتأسس التمرد على الوصاية الفكرية والإرهاب والقمع السلطوي والتقديس الأعمى للكتب والأسفار القديمة الموروثة التي لم تعد تؤثر في نسق تطور الحياة العصرية ومتطلباتها. والإنسان يرى العالم يتحرك من حوله والواقع يتغير والحياة تتعقد فأصبح يبني فهمه الجديد للتاريخ من رصد الواقع واستقراء أحداثه في ضوء نور العقل والالتزام المنطقي والبحث المتواصل والصبر على جمع المعلومات.

لم يتوجه هذا الفكر الجديد الذي أسس حضارة الغرب، وهو يبني سلطة العقل ويفتح عصر السيادة لقيم التحرر والتقدم ويضع القاعدة الفلسفية لنمط المجتمع المدني، لم يتوجه إلى كتابات أرسطو أو القديس أغسطين أو غيرهما، وإن استوعب هذا كله، بل إلى الطبيعة والمجتمع والإنسان، فأخضع حصاده من المعلومات للعقل بمعنى أنه أخضعها لمبدأ الفحص والتمحيص والمراجعة والاختبار والتحقق، وأدرك الإنسان الأوروبي أن «الحقيقة أكبر من حصرها في دفتي كتاب»، وعرف أن «ثمة حقيقة أعمق وأشمل من المسيحية ذاتها»، يحتاج الإنسان إلى استكشافها وإلى بذل الجهد في تقصيها وهي نسبية دائماً.

«كما أدرك أن ما قدمه الأسلاف منذ الإغريق عظيم ومبدع ورائع، ولكن بالإمكان أن نحاكيهم روعة وإبداعاً. وأدرك ثالثاً أن النعيم ليس في السماء وحدها بل على الأرض أيضاً حيث يمكن التقدم باطراد في هذا السبيل بفضل العقل المستنير بعد أن ظل مقهوراً حتى أصابه الضمور بسبب خضوعه زمناً طويلاً لقمع المسيحية التقليدية وسلطان أهل التفسير».

٢-٣) من هنا بدأ العصر الحديث، أو البحقبة التاريخية للحضارة الجديدة ولحركات الإصلاح والنهضة والتنوير. ومن هنا كان انتصار الإنسان على سطوة الإقطاع والكنيسة بداية لتطور العلم والثقافة ولتحرر الفكر والإبداع وللثورة ضد الاسترقاق الاقتصادي والاضطهاد السياسي والفكري.

فتحرر الإنسان من هذه القيود مكّن من انطلاقة العلوم فتغيرت صورة العالم في عقل الإنسان كما تغير منهجه في التعامل مع الطبيعة وتفسيرها. ومن هذا المنطلق تمكنت الشعوب الأوروبية، في مواجهة جدلية الأصالة والتحديث من الكشف عن صيغة جديدة في التوفيق بين النقل والعقل، أو بين التراث وحاجات العصر، فكان الولاء للتراث ولاءً إبداعياً يخضع التراث للنقد ويتجاوزه للخلق.

فبؤرة الصراع ومحور النهضة والتنوير كانا إذن في تأكيد قيمة الإنسان وفعاليته وإيجابيته في شؤون حياته وفي تحريره من قيد التبعية لرجال الكنيسة حيث أصبحت له الكلمة في رسم حياته على الارض وإختيار علاقته بالمقدس خارج جدران السلطة الدينية والتقليد على النحو الذي شل فكره وقتل إرادته وقدراته الإبداعية وجعله أسيراً لعبارات موروثة تحمل هالة من القداسة.

للعقل إذن كانت السيادة الحضارية بعد فترة سبات وجاهلية امتدت في أوروبا من انهيار الإمبراطورية الرومانية حتى انبعاث حركات الإصلاح والنهضة والتنوير. هذه التيارات الفكرية وروافدها صاغت المزاج الفكري لإنسان العصر الحديث ومكنته من السيادة الحضارية على امتداد خمسة قرون.

٢ - ٤) من هذه الزاوية التاريخية، نتساءل عما يحدث في عالمنا العربي الذي يشهد تشكيكاً في قيمة العقل وهجوماً سلفياً على مقومات المكتسبات الحضارية الحديثة من منطلق الخصوصية والهوية الدينية ومعاداة العقلانية باعتبارها قيمة غربية.

إن مسألة علاقة الفكر العربي بالحداثة وبقيم النهضة تتحدد بالبحث في الخيط المتصل الباقي الذي يحدد موقعنا، نحن العرب، من حركية تشكيل العقل الحديث، ومن التطور التاريخي الذي يميز الأحداث والتناقضات التي صاغت هذا العقل.

هذا العقل المنتصر على الطبيعة وعلى البيئة. هذا العقل الذي أخضع مؤسسات السلطة ودساتيرها لقيم الحرية وحقوق الإنسان والعدالة الاجتماعية... هل هو عقل متوافق؟... إنه عقل متمرد دائم البحث عن قيمة الحقيقة والخير في كل متصورات الإنسان...

إن فشل أنماط التنمية التابعة وغياب الحرية السياسية في المجتمع العربي تفسر كلها على حساب أزمة العقل الحديث. هل هو انهيار قيم الحضارة أم أن أسباب الأزمة هي النظم الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزت منطلقاً للتطور يحول الإنسان عبداً للآلة ولمن يملكها ويستثمرها ويرسم أهداف هذا الاستثمار؟.

إن انسداد الأفق أمام الإنسان العربي الذي يعاني في حياته اليومية، يفتح الباب واسعاً أمام تنامي الفكر السلفي. فعندما يفتقر الإنسان الى رؤية علمية أمام ما تفرزه الانظمة السياسية وقواعدها الاقتصادية من تناقض وشعور بالمعاناة ومن تمرد، عندها يرتد الى مبررات وتفسيرات غريبة عن الواقع يلتمس عندها الخلاص. فنصبح نعيش مفارقة خطيرة: كيف نوفق بين ما أنتجته في مجتمعاتنا النظم المعرفية والاقتصادية والسياسية المبنية على علوم الطبيعة والإنسان والمجتمع وبين حاجتناالى السعادة والقيم المفقودة التي تدفع من يعاني الجهل أو القمع أو التخلف الى التطلع الى السماء وانتظار ما بشرت به الأديان؟

٣)إن نزعة معاداة العقل تبدو كانها أحد المظاهر المميزة لروح عصرنا. إلا أن الأمر في مجتمعنا العربي بمحاولة الوصول عقلياً لتقييم سليم للأدوار الفعلية للعقلانية أو اللاعقلانية في شؤوننا... إنه تنامي الفكر السلفي والهجوم على العقلانية من منطلقات دينية أو تراثية واهية.

لا ننسى أن الجذور الحقيقية لهذه النزعة قد أنجبت في الغرب مفكرين دافعوا عن النازية والفاشية... وليس بالغريب أن تقترن هذه النزعة في مجتمعنا بمعاداة ألديمقراطية وفكرة حقوق الإنسان واعتبارها أفكاراً مستوردة.

هذه النزعة التي تذهب الى التشكيك في نوع محدد من التفكير المجرد الاستدلالي في القضايا الكبرى لحياتنا وتعارض قدرة الفكر على الرقي بالإنسان إلى مرتبة السعادة، هي في نفس الوقت تعارض فلسفة التنوير التي تؤمن بالتعليم والرقي باداة الفكر الى إدراك الحقيقة، مما

جعل المفكر الإنجليزي جراهم ولاس يصرِّح: «ربما جاء الفكر متأخراً في سلم التطور، وربما يكون ضعيفاً كقوة دافعة وهو أمر يدعو للأسى، ولكن بدون هدايته لن يجد إنسان أو تنظيم سبيلاً آمناً وسط التعقدات الواسعة المجهولة التي يشتمل عليها الكون كما تعلمنا أن نراها» (**الطبيعة البشرية في السياسة - لندن ١٩٠٥**).

والخطير في هذا السياق هو علاقة نزعة العداء للعقل بالأسلوب الديمقراطي وسلوكنا في الحياة ونظرتنا الى الكون. ولو نظرنا في تاريخ الغرب لرأينا أن نضج الديمقراطي خلال القرن الثامن عشر بلور مشروع تحول اجتماعي شامل وسريع من أجل سعادة تتحقق عن طريق تعليم كل الناس كيفية الإفادة من المخططين السياسيين القادرين على ابتكار وإدارة مؤسسات يحظى الناس كافة بالسعادة في ظلها.

بينما تؤكد نزعة معاداة العقل مقابل هذه الأفكار الديمقراطية «إيمانها بأن البشر ليسوا في الواقع قادرين على الاهتداء بالعقل، حتى مع توفر أفضل نظام تعليمي. وإن الدوافع والعادات والأفعال المنعكسة الشرطية هي التي تحكمهم في الغالب الأهم ولا سبيل الى تغييرها سريعاً» (تشكيل العقل الحديث. ص. ٣٥٨).

فالقطب المعادي للديمقراطية هو التعبير السياسي لنزعة معاداة العقل التي يمثلها اليوم في مجتمعنا العربي دعاة الفكر السلفي، كما مثلها في الغرب دعاة الإصلاح الأخلاقي.

إن رهان الديمقراطية في عصرنا الحالي لا يمكن فصله عن رهان العلم لأنه من الخطإ تصور تنمية سياسية وترسيخ العقلية الديمقراطية في ظل التبعية ألاقتصادية والتخلف الاجتماعي ورهان العلم هو بدوره مناقض تماماً لنزعة معاداة العقل.

إن استغراق الإنسان في عالم آخر، والتفاني في منطق باطني روحي يجعل العلم مستحيلاً. فالعلم لا يحتاج فقط الى مجرد الاهتمام بالامور المادية فحسب وإنما يستلزم أداة فكرية تبتكر وتدبر وتنظم المعلومات في ذلك النسق الذي نسميه المعرفة العلمية. ويستلزم العلم قبل كلّ هذا تمرساً طويلاً على استعمال العقل. ليصبح أساساً للقيم التي ننحت في ضوءها مصيرنا ونمط حياتنا.

٤) ما هي الشروط، في نظرنا، لبناء، عقلية ثقافية جديدة تؤهلنا لمواجهة التحديات الحضارية الكبرى التي تواجهنا في عصر التغييرات العميقة للإنسانية وهي تطل على القرون الواحد والعشرين وتشهد تعديل الموازين العالمية في اتجاه ترسيخ مبادىء الديمقراطية والحرية؟

إنه سؤال كبير تشترك كل أطراف المجتمع العربي في تحديد الإجابات عليه. ولكننا نؤكد هنا على مسؤولية السلطة والمثقف في دفع عجلة التاريخ وفتح السبيل أمام الجماهير العربية لتقرر مصيرها وتساهم بفعالية في بناء هذا المصير.

٤-١) مهمة السلطة في مجتمعاتنا العربية أن تقتنع بحتمية تحرر الإنسان العربي ليخرج من الخوف والامتثالية التي تشل طاقاته الفاعلة، وضرورة كسر قيود الفكر الحر ليغوص في المجتمع بدون ضغط أواحتواء. فمن هو الذي يرصد المستقبل في سيرورة وديناميكية التحولات الحضارية؟ إنه المثقف الذي يجب على السلطة أن تراهن عليه حتى وإن أحرجها آنياً فإن المجتمع هو الكاسب في نهاية الأمر.

إن وجود مجالات فكرية غير مرتبطة بالقيم السائدة والتصورات المهيمنة اجتماعياً وسياسياً لا يهدد بالضرورة استقرار المجتمع واستمرارية السلطة السياسية، بل إنه ظاهرة صحية ومطلوبة لترسيخ القيم الديمقراطية ومناخ الابتكار الحر وشرط للإبتعاد عن مصادرة الأفكار والآراء وخنق التعبير المخالف. إنه مقياس هام لمصداقية السلطة وعليها أن تخضع له عن اقتناع ودون حسابات ديماغوجية إذا هي آمنت بحتمية الدخول في عصر التقدم الحقيقي.

٤-٢) إن قضية العقل والحرية مرتبطة بقضية «المصير» كما بلورها ما يسمى «بالتيار الوطني العربي الإسلامي الجديد». (١) بمعنى أن المثقف العربي لا بد أن يأخذ موقفاً نقدياً من كثير من المسلمات ويعبر عن جملة من الروافض ومنها بالأساس نقد المركزية الحضارية الاوروبية، رفض النظرة السلفية، عدم تهميش الضمير الشعبي العميق النداء بتعصير المؤسسات والتصريح بفكرة التأخر مع ادماجها في جدلية تاريخية(٢).

فتجديد الفكر العربي هو شرط رئيسي لتطور العرب، وهذا التجديد يجب أن ينطلق من نقد المطلقات (اللغة - الدين - الثقافة - التراث -) ونقد المؤسسات الراهنة وكسب وعي تاريخي يؤمن بالتجاوز ويتفاءل بالمستقبل.

مهمة التجديد هذه تطرح علينا تمثل الوعي التاريخي وعدم الخوف من طرح العامل الإيديولوجي لأن استبطان أي مشروع ثقافي ومجتمعي يتطلب نقد التفكير الغربي المهيمن ورفض كابوس التراث في آن واحد.

إن إمكانيات التحديث موجودة في منطق وجودنا التاريخي رغم أننا نعيش انفصاماً في تمثلنا للماضي ولا نملك صورة يقينية وشاملة على حاضرنا ومستقبلنا. هذه الإمكانية مشروطة أساسًا بعقلنة الحياة العربية على كل الصُعُد، أي بثورة ثقافية وحضارية تراجع تصوراتنا السائدة وتحدد الخطوط الكبرى للبديل خارج الأطر الأيديولوجية البورجوازية الصغيرة المسيطرة في مؤسسات السلطة وقد برهنت على عجزها عن بلورة تصور شامل للنهوض بالإنسان العربي.

إن وعي الكاتب العربي يعطيه مسؤولية جسيمة للاضطلاع بدور طلائعي في هذا التجديد. فتخلف المجتمع يضاعف هـذه المسؤولية ولا يترك لنا الخيار لنقد البنى الأساسية التي تنتج هذا التخلف وتغذيه: إنها المطلقات الثقافية والمؤسسات الخانقة للحرية والفكر وهي الازدواجية الثقافية والأنماط الاقتصادية التابعة.

إن تحول هذا الوعي المتقدم إلى فعل ثقافي عميق الجذور يتطلب العمل على إدماج العقلانية في كل مستويات الحياة الاجتماعية، مع مراعاة خصوصياتنا النوعية المتأصلة في صميم تصوراتنا ووجداننا كما يقتضي تجاوز عقدة ارتباطات المثقف بالسلطة وبالتالي القطيعة مع منطق تقديم التبريرات الفكرية للاختيارات السياسية، إذا كانت هذه الاختيارات متخلّفة ومعطلة لرقي الإنسان العربي.

تونس

هوامش

١) أعمال هشام جعيط وأنور عبدالملك وعبد الله العروي:

(١) هشام جعيط جريدة الرأي. تونس ١٩٧٨/٥/١١.

(٢) هشام جعيط جريدة الرأي. تونس ١٩٧٨/٥/١١.

المراجع:

- **التجارب الديمقراطية في الوطن العربي.**
- **أعمال منتدي الفكر والحوار** - مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - سلسلة الدراسات الأدبية - ٣ - الجامعة التونسية - تونس ٤ - ٩ ديسمبر ١٩٧٨.
- **العرب أمام مصيرهم**: مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، سلسلة الدراسات الاجتماعية - ٦ - .
- هشام جعيط: **أوروبا والإسلام.**
- هشام جعيط: حديث مطّول بجريدة الرأي، تونس ١٩٧٨/٥/١١.
- هشام جعيط: **الشخصية العربية ومصيرها.**
- عبد الله العروي: **الايديولوجية العربية المعاصرة.**
- عبد الله العروي: **أزمة المثقفين العرب.**
- عبد الله العروي: **العرب والفكر التاريخي.**
- أنور عبد الملك: **الفكر السياسي العربي المعاصر.**
- أنور عبد الملك: **الفكر العربي في حركة النهضة.**
- رضا الزواري: **«المثقف على الهامش بالضرورة»** - منبر الفكر التقدمي - الطريق الجديد ١٩٨٨/٦/٢٩.
- جراهم ولاس: **الطبيعة البشرية في السياسة** - لندن ١٩٩٠.

النقد العربي الجديد: سقوط مفهوم العضوية

فخري صالح

(١)

كيف يقارب النص النقدي العربي الجديد النصوص والعالم والأشياء؟ وكيف ينظر الناقد العربي الجديد إلى علاقة النقد بالنص الذي تواضعنا على تسميته بـ «النص الإبداعي»؟

منتصف السبعينات تقريباً بدأ المنظور النقدي العربي يتغيَّر، وحلَّ الناقد «النصيّ»، قارىء النصوص، محل مؤرّخ الأدب، كما حلَّت الرؤية المتشكّكة غير المستقرة محل الرؤية القارّة المستندة إلى إيمان غير منقوص بالعالم وأشيائه. قبين الأجيال النقدية الأولى (بدءاً من طه حسين وانتهاءً بإحسان عباس) والأجيال النقدية التالية بدأت زاوية النظر إلى العالم بالتحوّل، إذ تبدَّلت المشاعر الثابتة القارة الواثقة تجاه العالم وأشيائه وحلَّت محلها مشاعر مختلطة مترجرجة مشككة واستبدل العمل النقدي على تاريخ النصوص بالعمل على النصوص نفسها.

إن التاريخ جزء لا يتجزأ من النظرة الواثقة إلى العالم، تلك النظرة التي تعتقد أن بالإمكان القبض على الأشياء الهاربة والأشياء المراوغة، وإعادة ترتيب بيت اللغة وبيت التاريخ. وبما أن هذه النظرة الثابتة قد سادت النقد العربي السابق على منتصف السبعينات فإن التاريخ، والنظرة التاريخية للأشياء، قد غدا شكل العمل النقدي، بمعنى أنه أصبح البنية المحدِّدة لطريقة العمل على النصوص واستخلاص النتائج منها. لم يكن النص، في هذا السياق النقدي، غاية من غايات التحليل، بل كان مجرَّد وسيلة ودعامة للتحليل التاريخي، ووسيلة لكتابة تاريخ الأدب أو تاريخ النظر إلى الذات الملتمّة على نفسها، الذات غير المشروخة.

إن إهمال التحليل النصيِّ لم يكن في مجمله قصوراً ذاتياً في طبيعة الأداة النقدية بل كان مكوّناً أساسياً من مكوّنات النظرة النقدية إلى العالم. ولو أن هذا التحليل النصيِّ حصل لاكتشفت الأجيال النقدية السابقة العديد من الشروخ التي كانت النظرة النقدية المطمئنة إلى ثبات الأشياء واستقرارها تلغي وجودها أو تعمى عنها.

ما أريد أن أؤكِّد عليه هنا هو أن الأجيال النقدية السابقة كانت تمتلك تصوّراً خطياً للتغيير، وقد تطابقت هذه النظرة إلى تغيير العالم مع تصوّر هذه الأجيال للنصوص وتاريخها. إن الوثوقيّة التامة التي كان ينطوي عليها النقد العربي السابق تكشف عن نظرة أيديولوجية تلائم الشروخ والانقطاعات في أجساد النصوص، وتجعل الناقد مجرَّد ساردٍ للأحداث النصّية وباحثٍ عمّا يمكن أن يشكِّل تاريخاً عضوياً لها. فكما كانت العضوية هي المعلم البارز في النصوص الإبداعية[١] فإن فكرة العضوية نفسها كانت قائمة في النقد الذي ينظِّر لهذه النصوص الإبداعية.

إن النقد هو جزء من البنية الأيديولوجية العامة، حسب تعبير الناقد الانجليزي تيري ايجلتون[٢]، وبالتالي فإن التصوّر السائد للأشياء والتاريخ يندرج بصورة غير منظورة في طبيعة النظرة النقدية إلى النصوص المنتجة في فترة تاريخية بعينها. وهكذا فإن نقد طه حسين مثلاً، رغم شكه المنهجي الديكارتي، كان يستند إلى رؤية وثوقية إلى العالم، ولم يكن شكه الديكارتي سوى أداة لفحص هذا العالم الموثوق منه ومن إمكانية تفسيره وتغييره[٣]. ولقد ظلّ النقد نفسه أداة تَفَحُّص، أداة من أدوات الفحص التاريخي وشكلاً من أشكال التاريخ الأدبي. ولو راجعنا أي نص نقدي سابق ينتمي إلى الفترة نفسها لوجدنا أن التحليل النصيِّ نفسه يتحوَّل في حال وجوده إلى جملة من الانطباعات والأحكام المعيارية التي تشكّل دعامات المنهج التاريخي في النقد.

لا أريد أن أتوصَّل إلى القول إن طبيعة هذه النظرة كامنة في النصوص الإبداعية نفسها، لأن العكس هو الصحيح. لكن ما يفضحه النص، وما يكشف عنه بطرق غير مباشرة باستخدام وسائل إبلاغية نصّية تتعلّق بالتقنيات ووسائل إقصاء الخطابات غير المرغوب فيها وطمسها والسكوت عنها، يعمل النقد التاريخي على ستره وعدم إفشائه.

هكذا يتحوَّل النقد، دون أن يدري، إلى مؤسسة من مؤسسات الأيديولوجية السائدة، إلى وسيلة كابتة، إلى أداة إقصاء وعزل تمنح الجسد النصيّ ملمحاً عضوياً لا شروخات فيه، تمنحه التجانس والتلاؤم مع المحيط. لنقرأ نقد محمد مندور ومحمد النويهي وإحسان عباس وسنجد أن محاولة كتابة تاريخ الأنواع الأدبية العربية الجديدة كانت محكومة بهاجس الوحدة وكأن الكتابات المندرجة في هذه الأنواع هي كل متجانس لا تباين فيه ولا اختلاف. ومن هنا كانت البؤرة المركزية لعمل هؤلاء النقّاد هي البحث عن محور ينتظم الانتاج في هذا الإبداع، وعن نقطة مركزية تشعّ منها النصوص في تلك الفترة. لم يكن هاجس الاختلاف شاغلاً من شواغل النقد، ولهذا كان يجري إعدام كل النصوص المغايرة لروح السائد أو إقصاؤها أو تجاهلها أو المرور عليها بصورة عابرة.

إن التاريخ النقدي، رغم بحثه عن مفاصل أساسية وعن علامات فارقة ونقاط تحوّل، يهمل، في سياق إنتاج رؤية أيديولوجية غير مشروخة، الفروقات ويحاول أن ينتج ما يعزّز الرؤية الموحّدة للعالم. ولقد كان ذلك، دون شك، نتاجاً لطريقة نظر العربي إلى نفسه في تلك الفترة التي تبعت عصر النهضة والإحياء واحتضنت في الوقت نفسه عملية الخروج من مرحلة الاستعمار التقليدي محقّقة بذلك استقلالاً، كان في الحقيقة وهمياً، كما احتضنت صعود الفكرة القومية رغم ترسخ الكيانات وإلغائها البطيء لملامح الدولة القومية.

لكن النقد العربي الجديد قد استيقظ على الوهم الذي عاشته مرحلة النهضة وعصر الإحياء. لقد اكتشف الناقد الجديد أن الاستقلال الذي حصلت عليه الشعوب العربية كان منقوصاً وأن الاستعمار يعود الآن بطرق ووسائل جديدة إلى المنطقة العربية، كما اكتشف أيضاً أن وهم العضوية والوحدة قد تبخّر تماماً، وصار غير ممكن التعامل مع هذا الجسد المجزّأ وكأنه جسد واحد. وقد انعكس هذا الإحساس اللايقيني وهذه الرؤية المشروخة على النقد بصورة غير مباشرة. لقد أهمل التاريخ وبدأ العمل على النص، تلك الحقيقة الوحيدة المُتَيَقَّن منها والمُتَثَبَّت من إمكانية لمسها وتحليلها واكتشاف شروخاتها الداخلية.

هكذا انتقل النقد العربي إلى مرحلة جديدة عبر جيل جديد بدأ ينبش ركام الماضي ليبحث عن المختلف[٤] فيه، عن الشارد والمُهْمَل والمُقصى من تاريخ الأدب العربي، كما بدأ يطالع النص بوصفه هو التاريخ الحسي الملموس الذي يمكن أن نقرأ فيه لايقيننا وانكساراتنا وعدم قدرتنا على فهم هذا العالم. وقد انعكس هذا اللايقين على طرائق مقاربة النصوص وعمليات التحليل النصّية البنيوية رغم اختلاف الوسائل الاجرائية وربما النتائج التحليلية. ومع ذلك، فإنني لست ممن يعتقدون أن هناك فروقاً كبيرة بين عمل النقّاد الماركسيين الجدد وعمل النقّاد البنيويين في النسل النقدي العربي الجديد. وما يجمع كمال أبو ديب بيمنى العيد هو أكثر مما يفرِّقهما، وإن ناقداً مثل جابر عصفور، تبدو المنهجية البنيوية التكوينية بالنسبة له أكثر من مجرَّد طريقة قرائية للتحليل[٥]، يلتقي إلى حدٍّ كبير مع كمال أبو ديب. وإذا كنا نبحث عن الأسباب الفعلية التي نأى عنها هذا الالتقاء فإننا سنجد هذه الأسباب كامنة في النظرة المتشكِّكة إلى العالم والتعامل معه، بوصفه عماء، سديماً غير متشكّل. إن عمل كمال أبو ديب، خصوصاً الأخير منه، ينطوي على هذه السمة وينبع منها ويفيض[٦]. ولعل هذا الاحساس بعدم الثبات هو الذي جعله يلتفت إلى قراءة الواقع السياسي ومحاولة إيجاد تفسير للظواهر السياسية والاجتماعية، والعمل كذلك في مجال ثقافي آخر هو تاريخ أنظمة الفكر عبر تقديم محاولات في تفسير آلية عمل السلطة وطرق تأثيرها على الفرد.

هكذا تصبح الحياة نصاً عبر معالجتها معالجة نصّية وتصير الظواهر جميعها خاضعة للفحص والمقاربة. وهذه النصّية تتخلَّل كل شيء، ويصبح التساؤل عن المسلّمات مشروعاً في سياق التفكير النقدي العربي الجديد. ليس كمال أبو ديب وحيداً في هذا الميدان، بل إن معظم النقّاد العرب الجدد يحاولون من خلال تحليلاتهم النصّية إلقاء نظرة على الظواهر الاجتماعية والسياسية، ونجدهم منشغلين بإيجاد تفسيرات لهذا العالم المتخلخل. إن النصوص الأدبية لا تصبح، في الحقيقة، مرآة للنظر إلى تَعَقُّد العالم من حولنا ولكن العمل الذي يلفّها يؤشر باتجاه العالم ويتهمه. لنقرأ عمل الياس خوري النقدي في «تجربة البحث عن أفق» و«دراسات في نقد الشعر» و«الذاكرة المفقودة»[٧]، وسنجد أن الانشغال بتقديم تفسير للعالم من خلال النصوص هو الهاجس الملازم لهذا العمل الذي يصعب إدراجه في منهجية نقدية محدَّدة[٨].

ذلك هو عمل يمنى العيد التي تنطلق من الأطروحات الماركسية التقليدية والأطروحات الألتوسيرية البنيوية التكوينية، إضافة إلى الشعريات البنيوية، وذلك كي تقدم تفسيراً لا للنص بل لوسط إنتاجه[٩]. إن يمنى العيد والياس خوري ومحمد برادة ومحمد بنيس يدعون لإعادة ربط النصوص بوسط إنتاجها. وبهذا المعنى يصير النص وسيلة كما كان في المنهج التاريخي، ولكن الوسط الذي تُسْتَخْدَمُ الوسيلة للكشف عنه لم يعد واضحاً، لا صدوع فيه ولا تشققات، بل أصبح شبيهاً بالنص الذي يضيئه مليئاً بالشروخ.

إن هذه السمة الأساسية المتخلّلة لعمل النقّاد الجدد، والمتمثّلة في شعورهم باستحالة القبض على مظهر ثابت للأشياء وحالة السيولة والجريان الدائم للزمن[١٠]، تضع خطاً فاصلاً بين هذا العمل النقدي الجديد ودعاة المنهج التاريخي بأشكاله ومنهجياته وتقنياته التحليلية المختلفة. وبالتالي فإن النقد الجديد يحدث انقطاعاً تاريخياً في السياق النقدي ولَده الصحو الكابوسي على واقع ينهار ويفقد ركائزه ودعاماته التي كانت تسنده سابقاً. صحيح أن الجيل السابق

كان أسير وهم الوضوح والثبات، ولكن هذا الوهم وفّر مظلّة لنقده عالماً يمكن تفسيره وتغييره، أما اليقين الثابت الجديد بالعماء والانهيار فلم يستطع أن يوفّر مظلّة للنقد العربي الجديد. فلقد أصبح كابوس الاكتشاف والوعي لا أداة فحص نقدية بل انخراطاً في تجربة اليأس والرماد، الرماد الذي تخرج منه العنقاء ولا تجدّد نفسها بعد احتراقها.

وهكذا وفي تجربة تعيد إنتاج نفسها يصبح النقد العربي الجديد إعادة إنتاج لحيرة النصوص الإبداعية وفشلها في تقديم تفسير منطقي للعالم وأشيائه، يصبح هذا النقد تجربة تعيد تأمل ما تأملته النصوص الإبداعية وحاولت استغواره. إن الحدود الفاصلة، فيما يتعلّق بهذه النقطة بالذات، بين الإبداع والنقد، تذوب، تتلاشى، لتصبح الخطوط التي تقسم الأنواع شبه ممحوّة، شيئاً من الصعب التيقّن منه والقبض عليه.

(٢)

سأبرهن الآن على أطروحتي فيما يتعلّق بوجود عنصر مشترك يجمع الممارسات النقدية العربية الجديدة. العنصر المشترك الأول هو تركيز هذا النقد على النصوص، على التحليل الضافي للنصوص حيثما كان ذلك ممكناً. إن هذه الممارسات النقدية، مهما كانت منطلقاتها النظرية، تحاول أن تجد لها سنداً في النص. ولا أظن أن هذا العنصر المشترك بحاجة إلى برهنة لأن جميع النقّاد الجدد يتغنّون بالنص بحيث صار النص صنماً Fetish. لكن العنصر المشترك الأكثر أهمية هو كيفية النظر إلى العالم من خلال النص. إن العالم هو النص الغائب بالنسبة للناقد، وهو يتوسّل النص كأداة توسّط بينه وبين العالم بحيث يكشف عن العالم من خلال تحليله للنص.

يرى كمال أيوب أن المنهج البنيوي يجعل من «فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكوّنات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين مكوّنات البنية الاقتصا ـ سية والنفسية والاجتماعية. وفي هذه العملية تتعقّد الدراسة والاكتناه وتصبح عملية الادراك مُعادلاً لعملية الإبداع والخلق. ويصير التلقي نشاطاً يفرض على المتلقّي مطالب عنيدة جديدة، والقراءة عملاً عسيراً»[١١].

إن هذه المحاولة لفهم العالم من خلال فهم النص هي التي تتحكّم في نظرة الناقد العربي الجديد وطبيعة رؤيته لوظيفته. ويمكن لنا التيقن من ذلك بالتدقيق في التحليلات النصّية التي يقدّمها النقّاد العرب الجدد سواء أكانوا بنيويين أم بنيويين تكوينيين أم ماركسيين جدداً أم ما بعد ـ بنيويين. لنأخذ مثالاً لذلك تحليل يمنى العيد لقصة الياس خوري[١٢] «رائحة الصابون» التي تعمل يمنى العيد على كشف مفهوم الراوي فيها والموقع الذي ينهض منه الراوي. إنها مشغولة بالكشف عن المنظور الأيديولوجي للكاتب عبر تحليل تقنيات القص التي يستعملها. وبالتالي فإن وصفها للراوي هو وصف يقصد منه تفسير العالم القصصي وبالتالي المرجع الواقعي الذي يشير إليه هذا العالم وينتج ضمنه. «الراوي هنا مجرّد شاهد، بل شاهد ممزّق أحياناً، مأساوي حتى السقوط في العدمية، وحتى الغياب في بلبلة الرؤية لما يجري، ولما يحدث بين الشخصيات وفي العالم الذي فيه يعيشون». ص: ٨٦. إن العيد تحاول بالطبع إضاءة المرجع الواقعي من خلال قراءة النص، لكننا نقع أحياناً على تأويلات، تتكىء على النص، ولكنها تبدو وكأنها ملتصقة بصوت الناقد.

«وهمٌ أن يظن الانسان نفسه، في هذه الحرب المدمرة في لبنان، أنه، فقط في موقع الضحية فيها». ص: ٩٠.

إنها تقوم في الحقيقة بدور السامع الضمنيّ الذي يضمره النص حيث يختلط ضمير الناقد/القارىء بضمير الراوي الشاهد. وهكذا يعمل التحليل النصّي على إيجاد مرتكزات من داخل النص لإقامة حكم على المرجع الواقعي. ليس ضرورياً بالطبع أن تتطابق رؤية الناقد مع رؤية الكاتب أو رؤية بعض شخصياته، لكن المقصود هو أن النصوص تساعدنا على فهم العالم أو الإعلان عن عدم قدرتنا على فهمه.

إذا كانت يمنى العيد تعمل على الكشف عن المنظور الأيديولوجي للكاتب وشخصياته، فإن محمد برادة يقدّم في قراءاته للرواية العربية الجديدة منظوراً تمتزج فيه العناصر المنهجية للبنيوية التكوينية بعناصر مفهوم باختين للرواية ووظيفتها في العالم. إن غاية برادة معلنة دوماً من خلال ما يطرحه في مقدمة التحليل ومن خلال إشاراته وهوامشه، ولذلك لا يحتاج القارىء إلى معرفة قَصْدِ الناقد ونيته الكامنة. وهو يعلن مثلاً في دراسة له عن «ثلاثة نماذج روائية»، هي «ثرثرة فوق النيل» و«الزمن الموحش» و«نجمة أغسطس»، أن «الرؤية للعالم هو المصطلح الاجرائي الذي سأعتمده لمحاولة تحديد العلائق بين ثلاث روايات كتبت في فترة متميّزة وبين الرؤيات للعالم المتواجدة في المجتمعات العربية خلال الحقبة نفسها. لكن استعمال هذا المصطلح لا يعني عزله عن المنهج النقدي الذي بلوره، وهو البنيوية التكوينية، وإنما هو اجتزاء لجأت إليه لأنني لا أتوفر على الوقت الكافي لإنجاز التحليل في مجموع عناصره. يضاف إلى ذلك، أنني مقتنع، من الناحية المنهجية، بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية وبين المصطلحات الاجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي»[١٣].

واضح من الاقتباس أن منهجية برادة تنتمي، إلى حدٍّ بعيد، إلى منهج غولدمان، وحتى التحوّط الذي أبداه بخصوص الاجتزاء هو تحوّط غولدماني كثيراً ما نعثر عليه في عمل الناقد الفرنسي. ولا ينفي هذا التأكيد على المنهجية البنيوية التكوينية لدى برادة تلك الإشارة إلى ضرورة الاستفادة من عمل ميخائيل باختين. إن جوهر عمل

برادة في معظم ما كتبه حول الرواية العربية بنيوي تكويني من الناحية المنهجية وإن تمازج ذلك الإطار المنهجي بكشوفات باختين وملاحظاته حول تاريخ الرواية.

لكن ما يهمنا في هذا السياق هو أن نؤكّد أن تحليل برادة، لروايات محفوظ وحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم، استناداً إلى مفهوم الرؤية للعالم، لا يُسْقَط على النص من خارجه. إنه يقوم بتحليل نصيّ غير تفصيلي مقيماً في النهاية توازيات مع العالم الخارجي القائم بموازاة النص في اللحظة التاريخية التي أنتج فيها النص. وبالتالي فإن الناقد لا يقدّم تفسيرات نهائية لطبيعة رؤية العالم لدى كل روائي محاولة للوصول إلى إقامة علاقة بين الوعي القائم والوعي الممكن، ومحاولة التوصل إلى القول بأن الرواية قد تكون وسيلة لحمل هذا الوعي الممكن.

«إن المسألة(...) تتمثّل في تنويع وتطوير الأشكال للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي: الكشف عن الوعي الممكن المغيّب وراء الوعي القائم»[١٤].

إن السبب وراء تحفظات الناقد التأويلية هو عدم التيقّن من تفسيره لهذا الوعي الممكن وقدرته على الإجابة عن سؤال المستقبل وعدم وجود يقين ثابت لدى النص الإبداعي نفسه. وهو يشير في موضع آخر إلى الصورة الهشة للمستقبل العربي، وبالتالي عدم إمكانية تقديم تصور مستقبلي للرواية العربية[١٥].

لنأخذ بالمقابل عمل خالدة سعيد ومحاولاتها الدائبة لتقديم رؤية جديدة للثقافة العربية عبر تحليل النصوص واستقصاء دواخلها. إنها معنية بالبحث عن علامة الحياة في زمن الموت[١٦]، وبالتالي فإن طبيعة النصوص التي تقرأها ذات سمات معيّنة يغلب عليها الإحساس بالتشيّؤ أو التشظّي أو النبرة النبوية الطالعة من رماد تجربة اللايقين والانهيار. وإذا نظرنا إلى النصوص الروائية التي تقرأها نموذجاً فإننا سنجد أنها تؤكّد كما تقول هي على طابع البحث والانفتاح. إنها تلك النصوص التي تتحمّل برؤية مشظّاة للعالم، وهي بالتالي تسعف الناقد في تأكيد طبيعة رؤيته للعالم.

في هذا النقد الاستشرافي، ما هي علاقة المنهج بالرؤية؟ هل هي رؤية طالعة من المنهج أم أن المنهج هو مجرَّد وسيلة للكشف؟

في نقد خالدة سعيد لا نعثر كثيراً على المصطلحات الاجرائية للبنيوية ولكننا نصطدم دوماً بالدأب والتقصّي التحليلي والإصرار أحياناً كثيرة على استخدام الرسوم البيانيّة للتيقّن من نتائج التحليل. إن المنهجية شبه البنيوية هي أداة فحص مساعدة للرؤية العامة التي يكشف عنها الناقد عبر تحليل النصوص. وبالتالي فإن عمل الناقد العربي الجديد يحاول أن يتفلّت من المنهجية الصارمة ليمزج بين النقد الرؤيوي والمنهجيات الجديدة وكشوفات النظرية الأدبية الحديثة.

(٣)

استناداً إلى التحليل السابق يمكن القول إن فكرة اللاعضوية تجد سنداً قوياً لها في النص الأدبي الخاضع للفحص والتأويل. وإذا كان الاختيار نفسه يقرِّب الناقد من هدفه التأويلي فإن هذا لا يعني أن النص يصير وسيلة للتأكيد على فكرة اللاعضوية وغياب اليقين بل إن النزعة المنهجية لدى الناقد العربي الجديد تعمل على دفع النص إلى الكشف عن هذه الفكرة المتغلغلة في أعماقه بالاستعانة بالوسائل المنهجية وكشوفات النظرية الأدبية الحديثة. إن محمود أمين العالم، وهو ناقد ماركسي، لا يأنف من استخدام التحليل البنيوي ووسائله الاجرائية ليكشف عن مكونات عالم صنع الله ابراهيم، وهو يعمل بدقة بالغة على تحليل المقاطع الاستهلالية والأزمنة الداخلية وطبيعة الأمكنة والعلاقات بين الأزمنة وأنواع اللغات السردية ليكشف عن الشروط السياسية ـ الاجتماعية للانهيار.

إن النقد العربي الجديد، بمنهجياته المتعددة، يفتح مجالاً خصباً لا لفهم النص الأدبي وحده بل لفهم الحياة العربية برمتها، بمشكلاتها ومناطقها الغامضة التي تدفع المبدع والناقد إلى تملّي الكيانات نفسها وإلى التوصل إلى تحليلات متشابهة للواقع الراهن.

هوامش:

(١) انظر حول أطروحة العضوية في الشعر العربي، ثم تفتتت هذه العضوية في الشعر العربي المكتوب في السبعينات، مقالة كمال أبو ديب «الواحد/المتعدِّد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم»، حيث يؤكّد على اتجاه الشعر من الواحد إلى المتعدِّد ومن الوثوق إلى الاحتمال.

كمال أبو ديب، مجلة الكرمل، العدد ٣٢/١٩٨٩، ص ص: ٢٣ ـ ٥٦.

(٢) للتعرف على علاقة النقد بالأيديولوجية لدى إيجلتون، ينبغي قراءة كتابه «النقد والأيديولوجية»، الذي ترجمته إلى العربية، وسيظهر قريباً. وهو يطبق فهمه لعلاقة النص بما يسميه «الأيديولوجية العامة». ويمكن قراءة الفصل الأول منه المنشور في مجلة «الكرمل»، العدد ٣٢/١٩٨٩، ص ص: ٥٧ ـ ٨٧.

(٣) يفسِّر جابر عصفور التباين والتنافر في نقد طه حسين مستنداً إلى الطبيعة التنويرية لعمله النقدي، وإلى البعد الموضوعي في هذا العمل. ويشير معلّقاً على الانتقائية والتوفيقية في نقد طه حسين إلى نزعة تلفيقية:

«وبقدر ما يشحب الوعي النقد الصارم للاختيار مع هذه الموسوعية، ترتفع درجة الانتقاء المرسل، والتوفيقية التي تصالح بين الأضداد، لتفيد من كل شيء، وتجمع محاسن كل شيء، دون أن يكون لديها الوقت الكافي ـ بسبب تعدّد الأدوار، وعدم

إلحاح الحاجة إلى المراجعة ـ للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق».

جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص: ١٠.

ويلتقي هذا التفسير لنقد طه حسين مع تفسيرنا للطبيعة التصورية العضوية للنقد في حقبة طه حسين النقدية وللرؤية التي ترى العالم كلاً منسجماً رغم التشققات والصدوع البارزة فيه.

(٤) يشير كمال أبو ديب إلى هذه المسألة قائلاً: «أنا أعتقد أن الشيء المختلف جذرياً في النقد الجديد، هو طبيعة الأسئلة التي يطرحها على النص. وهذا شيء هام جداً. نحن(. . .)، على عكس النقد التقليدي الذي يؤكد على عناصر التشابه، نؤكد على التناقض، وهذا يرتبط بالحضارة المعاصرة بأسرها».

من ندوة بعنوان «النقد العربي وآفاق النقد الجديد»، شارك فيها سمير الصايغ وخالدة سعيد وكمال أبو ديب والياس خوري. مجلة مواقف، العدد ٤١/٤٢ ـ ربيع ـ صيف ١٩٨١، ص: ٢٥.

(٥) يقول جابر عصفور في تقديمه لكتابه عن طه حسين:

«يحاول هذا البحث التعرّف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي ينبني بها هذا الفكر. وبقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة، لا ينفصل فيها نظرٌ عن تطبيق، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه، ويتقصّى كل مجال، ويتدبّر كل تغيّر، ويتغلغل في كل تنوّع، للوصول إلى أساس تحتي، يرد التنوّع إلى الوحدة، والتغيّر إلى ثبات».

جابر عصفور، المصدر السابق، ص: ٧.

(٦) أنظر على سبيل المثال:

«الحداثة، السلطة، النص»، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلّد الرابع، ١٩٨٤. وكذلك: «النص والحقيقة»، مجلة الناقد، العدد ٢٢، ١٩٩٠. و«الكتابة والسلطة»، مجلة الناقد، العدد ٢٦، ١٩٩٠. إضافة إلى سلسلة من المقالات نشرها في مجلة **الأفق** الأسبوعية (الصادرة في قبرص) في نهاية عام ١٩٨٥ وبداية عام ١٩٨٦.

(٧) أنظر: ـ «تجربة البحث عن أفق»، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٧٤.
ـ «دراسات في نقد الشعر»، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٩.
ـ «الذاكرة المفقودة»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٢.

(٨) يقول الياس خوري، في إضاءة لعمله النقدي: «النقد هو فن يجمع كل العلوم ويتكىء عليها، وفيه يظهر تطور العلوم الانسانية، في المجتمع. فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولاً عن علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة. . . وفي مجتمع كالمجتمع العربي حيث لا تزال هذه العلوم في طور الترجمة، وحيث لا ننتج المعرفة بل نستهلكها، فإن السؤال الذي يطرح هو كيف نستطيع أن نؤسّس لنقد جديد في ظل غياب هذه العلوم». ندوة مواقف، ص: ١٥.

لكن الياس خوري يستدرك قائلاً: «هذا الجديد النقدي ينطلق أساسا من ذوق وحساسية فنية. والذي ينظّم هذه الحساسية، ويحولها إلى عمل نقدي له معنى، هو تركيزها على محاولة قراءة النص من الداخل». المصدر السابق، ص: ١٥.

إن خوري كما هو واضح يمزج بين القراءة البنيوية التي تتحلّل من كثير من المفاهيم، والمصطلحات الاجرائية، والرؤية الذوقية الانطباعية، لكنه في النهاية يظل وفياً لقراءة النص من الداخل.

(٩) انظر كتابها «الراوي: الموقع والشكل»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦، ص ص: ١٣ ـ ٥١، حيث تشدّد على العلاقة بين الكتابة والموقع، وقراءة النصوص بوصفها فِعْلَ إنتاج.

(١٠) يقول كمال أبو ديب بخصوص حيرته أمام النص: «أنا، ببساطة، لا أعرف العالم. ليست لي نعمة هذه المصادرة المرعبة للوجود. إن رأسي ليضربه الدوار كلما وقفت أمام نصٍّ أسائله أن يفصح عن علاقته بالعالم». «النص والحقيقة»، الناقد، العدد ٢٢، ص: ٤٨.

(١١) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص: ١٥.

(١٢) يمنى العيد، المصدر السابق، ص ص: ٨١ ـ ١٠٦.

(١٣) محمد بُرادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، في كتاب جماعي بعنوان «الرواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٢٩.

(١٤) برّادة، المصدر السابق، ص: ١٤٧.

(١٥) يقول برّادة في بحث له بعنوان «الرواية العربية المعاصرة: استشراف لآفاق التطور المستقبلي»:

«من خلال السمات البارزة التي تطبع حاضر الأقطار العربية يبدو مستقبلها هشاً وفاقداً لبوصلة التوجيه ومركز التجميع بالفعل. فإن واقع التجزئة وسيادة اللاديمقراطية أو قيام ديمقراطية شكلية وتفاقم التبعية وتراجع الحركات التحررية والتقدمية واحتلال القوات الصهيونية أجزاء من الوطن العربي، يحمل على الاعتقاد بأن صورة المستقبل لن تكون مضيئة ولا باعثة على التفاؤل. وحتى التاريخ العربي للتفاوت من قطر إلى آخر يبدو الآن ضمن واقع التدهور والتجزئة وغياب المشروع القومي تاريخياً (متساوياً) مهما تباينت الشروط والتفاصيل». من كتاب جماعي بعنوان «الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٢٠٣.

(١٦) تقول خالدة سعيد:

«يرسُم التعبير العربي بمجموعه، وعلى اختلاف مراحله وأنواعه، ملامح التحرك التراجيدي الأسر لثقافة بلاد تبحث عن وجهها الحاضر، في مأزق الاغتراب المركب، بين ماضٍ مضى، وحاضر مرفوض، وآخر مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد؛ وفي هذا المأزق تتقرّى طريقها، تبتدع المنارات أو تسقطها، تطرح الأمثلة، تستقبل الأجوبة أو تجترحها، تنقضها، تنكفىء، تتوحّد بالماضي، تبحث عن مطلق، أو تنفتح، تسقط المطلق، تتفرّس في الواقع، تتأصّل في الواقع، في المكان، تبحث في رموز الماضي دماء الحاضر، تبدع الأحلام والرموز، تسقطها لتبحث من جديد. هذه الحركة المأساوية الباحثة هي، كما أرى، علامة الحياة في زمن الموت». حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٩.

من الجنس إلى حيرة النصّ

الدكتور أمين الزاوي

هل يموت الجنس الأدبي؟ كيف تتم ولادة الجنس؟ هل هناك ولادة نهائية • كيف وأين ومتى ننتظر موت جنس أدبي• وهل وجود الجنس الأدبي وجود إجرائي أم أنه وهمي•

تبدو هذه المسألة أنتروبولوجية في وجهها الأول وفلسفية في الثاني وتاريخية ـ أدبية في وجهها الثالث.

أعتقد أن أول أوليات الأسلحة التي يتمنطق بها الباحث في ظاهرة الجنس الأدبي، هو امتلاك قراءة التاريخ الأدبي ونصوصه منطلقاً من زاوية أركيولوجيا المعرفة، إننا نعتقد أن «حفريات المعرفة» هي وحدها الكفيلة بطرح السؤال في بعده الأنتروبولوجي واللساني والأسلوبي والتاريخي أمام النص الأدبي بأمل توضيبه في صف جنس أدبي ما، إننا نعتقد أنه من الصعب تصنيف النصوص على أساس شكلاني/ ظاهري، وهذا لا يعني مطلقاً التقليل من أهمية الشكل والظاهر والبصرية في التعامل مع النصوص، إن النقد الاجرائي مصاب بعاهة التصنيف التي يفرزها العقل المبسط الظواهر، العقل الذي يريد اختزال الظاهرة وتقليص المسافة على حساب أعماق السؤال.

إن التفكير في عملية اصطفاف النصوص تبعاً لتعريفيتها، لا يكون إلا انطلاقاً من تحليل وتفكيك الوجود الحيوي للنصوص في علاقتها بتاريخها وتاريخ المعارف الفنية بشكل عام. ونعتقد أن العقل الذي يبحث في رسم «هوية» النصوص عليه أن يتجرَّد من أخلاقيات الممارسات النقدية القديمة دون أن يلغيها، إن حضورها لا ينبغي أن يكون إلّا لرفضها، وإلغاء القياس عليها، منطلقاً من ذلك. فالفكر التنظيري المصاب بسؤال التنظير، وهو سؤال جمعي، عليه أن يتنازل عن نزعة «المقايسة» التي تغلب الظاهري على الداخلي، الإيماني على الانتقادي.

إن «المقايسة» التي تعرفها التفكيرات النظرية في النقد عندنا في حقل المعرفة الأدبية العربية، «مقايسة» لا يمكنها إلّا أن تنتج نقداً يكرِّر الصوت أو الأصوات التي نتجت من جراء علاقة معقَّدة وخاصة ما بين الشَّرْطِيّة الاجتماعية والشَّرْطِيّة الإبداعية، إن «المقايسة» ظاهرة اغتراب العقل عن محيطه، اغترابٌ أساسه الانتماء إلى متن أو متون لا ترتبط في شمول بنياتها ببنيات «ميكانزمات» إنتاج الإبداع.

إن القول بأن «المقايسة» موقف اغترابي، لا يعني مطلقاً الابقاء على فكر العزلة والانعزال، والنقد الذي لا يتسلَّح بالمناهج الحداثية المدجَّجة بالوسائل الجديدة لا يمكنه أن يحقِّق قطيعة ابستمولوجية مع المتن العتيق، كما أنه لا يمكنه انطلاقاً من هذه الوضعيّة أن يحقِّق تموقعاً في خندق «حفريات المعرفة»، إلا أن مأساة نظريات النقد العربي الحديثة والحداثية، هو انغلاقها في ممرَّات النقل، حيث يمارس الناقد عملية استيراد المفهومات الفلسفية بحجة العصرنة والتحديث، إلّا أننا حينما ندقِّق النظر في وضعية هذا الخطاب في نظامه وسياقاته فإننا نجده لا يختلف كثيراً عن حالة استيراد السلع الباهرة للاستهلاك، أعتقد أن وضعية «الناقل» التي يمارسها المثقف العربي والتي حوّلت خطاباته إلى خطابات نخبوية، جعلت كثيراً من المبدعات في النقد والتفكير النظري النقدي خالية ومتحلِّلة من الحس الجدلي بالنصوص في طموحها القادم من سياقاتها ومقاماتها التي تحدِّد هويتها.

إن حالة من رهن التفكير العربي في الأدب ونظريات النقد، تبدو مهيمنة على نظام التفكير في المعرفة الأدبية، وانطلاقاً من ذلك، فإننا نعتقد أننا لم نخرج بعد من ممرات النقل في المساءلات النظرية والتنظيرية، وأننا في ذلك لم نتمكّن بعد من تجاوز حالة النقل لننتقل إلى حالة التمثّل التي من خلالها يبدأ التفكير النقدي المتخلّص من التبعية وبؤس المعرفة والمعرفة البائسة والعرف البئيس. إننا نعتقد من خلال معاينة اجرائية لانتاج المعرفة النظرية النقدية أننا لم نتمكّن بعد من خلق حوار مع الذات في إبداعيتها، وأننا حين

نحاول أن نحاور الذات إنما نترجم حوار (الآخر) عنها ومعها. إن التحكّم في الجهاز المفاهيمي النقدي الذي في ضوئه نستطيع الكشف عن خبايا ميكانزمات العملية الابداعية مسألة قبلية، إلّا أن التفكك كحالة بنيوية يعيشها النص النقدي العربي توحي بأننا نواجه أزمة تتمثّل في غياب التمثل والاجرائية من خلال الجهاز المفاهيمي المعتمد، لذا يبدو النقد وهو يطمح إلى تأسيس خطاب عن نفسه وعن نصوص إبداعية، إنما يعيش حالة من «الأتنية ـ المفاهيمية» (أي حالة اندهاش في المفاهيم التي تنتجها آلية المعرفة الأدبية والنقدية الغربية.)

انطلاقاً من ذلك فأزمة السؤال النقدي تكمن أولاً في غياب وعي النقد عن متنه، وبالتالي وهذا ثانياً غياب وعي المتن المراد دراسته، لأن جهازاً مفاهيمياً لا يعي نظامه في علاقته مع الفضاء بشموله المعرفي، لا يمكنه أن يقدِّم تجربة في حفريات المعرفة الأدبية.

إن طرح مسألة «الأجناس الأدبية» للنقاش، يبدو سؤالاً ملحاً على المفكّر العربي المشتغل في حقول الأدبيات، خلال السنتين الأخيرتين، وإنني هنا أذكر بذلك الملتقى الذي احتضنته جامعة لسانيّة وهران في نهاية السنة الماضية، والذي دار حول محور الأجناس الأدبية في المغرب العربي بين التأسيس والتأصيل، وإذا كانت أغلب المداخلات ذات طبيعة نقدية اجرائية تاريخية أو تحليلية مقصدها تناول جنس من الأجناس الأدبية المهيمنة في حقل المعرفة الأدبية (الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح) إلَّا أن المداخلات افتقرت إلى الطرح النظري[1].

١ ـ إن مفهوم «الجنس» بما يحمله من دلالات وإحالات على الفلسفيّ، مفهوم ينتمي في جوهره إلى «الأنتروبولوجي» أكثر مما ينتمي إلى علم الأدب ونظريات النقد. إنه مفهوم إشكالي يطرح أسئلة تستعير لسانها من الأنتروبولوجي والبيولوجي، لأنه مفهوم يوحي بإضفاء صبغة الكائنات الحيَّة على النصوص.

إننا حين نستعير مفهوم الجنس من حقول أخرى، فإننا نستطيع وبذات السياق أن نسحب معه سؤال «الموت» و«الحياة»، لنواجه به «الأدبي» في ماهيته وتاريخيته وكينونته.

إن سؤالنا عن ميلاد جنس أدبي ما، شبيه بسؤالنا عن الغسق الذي فيه تشكّل العالم، فمن الناحية العلنية كل الأجناس الأدبية موجودة في شكل من أشكالها اللامحدودة من خلال الممارسة الأدبية. ولا يوجد شكل نهائي لأيّ جنس أدبي باعتبار أن الأدب ظلّ للحركة، وشكله ظل لاجتماعية الحركة.

من هذا المنطلق لا يمكن القول بأن جنس الرواية قد ولد، لأن ميلاد الفنون مرتبط بالديمومة وملتصق بالموت، ونعتقد أن ولادته قد تتعثر بعد تطور تجارب الكتابة بدايات أولى، بداية تؤسِّس لميلاد ما.

إن أي جنس أدبي هو لقاء «تناصّات» متعدِّدة لتراثات أجناس وفنون وعلوم أخرى، تلتقي لتشكّل خطاباً جديداً يتراكم كي يزعم لنفسه تاريخية التأسيس.

ينطلق سؤال التأسيس المستمر والاستمراري والمضاد لليقين، من الذاكرة الجماعية والفردية المبنية على المفكّر فيه والمفكّر عنه واللامفكّر فيه.

ـ الأعراف الأدبية ووعي الأجناس:

١ ـ أعتقد أن دراسة تطور الأجناس الأدبية والوقوف عند ولادتها ـ موتها ـ دستورها هو المسلك القويم لوضع نظرية لتاريخ داخلي لتاريخ الأدب وتاريخ الأدبية.

إن البحث في سؤال الجنس الأدبي هو في أساسه بحث في سؤال الأدبيات، في نظامها وتعريفيتها وطموحها وتجريبيتها.

٢ ـ هل اللغة من حيث هي «مؤامرة» على الواقع ومنه، بما تملكه من قوة الإيهام، ومن حيث أنها جزء من هذا الواقع المجسّد والمتصوّر، ومن حيث هي مسبوكات قابلة لأن تذوب وتسبك من جديد، ومن حيث أنها تملك ذاكرة تحوي ترسبات، هل اللغة بهذا المنظور كفيلة بأن تسمح بتشييد «كائن» أدبي حيّ ومتحرِّك.

لا وجود للغة ثابتة، فارتباط اللغة واوتهانها للزمن الإنساني يؤكِّد أن لا لغة كاملة، كل لغة متوالدة، وكل الخطابات التي تنتجها اللغات في طموحها الأدبي خطابات متغيّرة. فكما اللغة ـ أساس الأدبية ـ مكسورة ومتكسّرة باستمرار ـ وربما هذا هو سحرها ـ وأن هذا التكسير لا يتحقّق إلا من خلال وجوه وممارسات الإبداع ـ بالجمع ـ : المكتوب والشفوي والحركي ـ الجسدي، منطلقاً من ذلك فإن الكائنات الأدبية لا تعيش ولا يمكنها أن تعيش حالة «استقرار» أو «اكتمال» وأن كل تفكير في هذا الاتجاه تفكير طوباوي.

٣ ـ كي نحقّق وجوداً إبداعياً، وإبداعاً للوجود، كحالة مناهضة للموت ـ بالجمع ـ علينا أن نحقّق وعياً خارج «ذاكرة اللغة» وذلك بالعبث في تفتيت بنياتها، وهو الأمر الذي يخلق لها ذاكرة باستطاعتها أن تحطِّم وتتحطَّم في كل لحظة مفصلية إبداعية.

إن التكسير طموح لممارسة واعية لأجل تأسيس ذاكرة للتكسير غير مكسورة قبل ذاكرة البناء.

٤ ـ لا يحقِّق الجنس الأدبي حياته في المعرفة الفنية عن طريق وعي خارجي لهذا الجنس، بل على الوعي الجمالي الطامح إلى التأسيس ـ لا في البدء ـ أن يتجاوز الوعي الموهم إلى الوعي المركّب الذي يسائل «النص» كمجال مفتوح للتجريب.

٥ ـ لا يتحقّق فعل التجاوز ورجّ «الثابت» المقدَّس، الديني، في صورته «الأدبية» إلا إذا تخلَّصت العلاقة: (المبدع ـ الإبداع (النص) من الرؤية البصرية في اتجاه رؤية رؤياوية، واستطاع المبدع أن يتخلّص من عقال ذاكرة اللغة التي تعيش في كل شيء، وأن يعيد للجنون عقله، وللعاقل في اللغة جنونه، فالمحجور من الذاكرة (بمعناها الفني) هو جنونها الذي هو وجه أساسي فيها، ولا يكون العاقل فيها عاقلاً إلا باستعادة جنونه.

٦ ـ إن تحرير الجنس الأدبي من الموت، لا تتحكَّم فيه عملية

التحرّر الداخلية التي ينبني عليها النص (اللغة - الخطاب التشكيلي - البناء - الصورة - الرد - الحوار... إلخ) بل - يتم هذا التحرير أيضاً - بالبحث المستمر عن تحرير ما هو خارج النص من الموت والتمويت، لأن حياة «الأدبيات» كحياة جميع الكائنات.

هذا لا يعني أن التحرّر من الموت عبر الداخلي وداخل الداخلي، لا يتم بصورة مستقلّة، بل إن استقلاليته من حيث أنه «كائن» آخر، نص، له مواصفاته حتى في اللاتوصيف، من هنا فإن استقلاليته تكمن في الارتباط المتعدِّد والمعقَّد بالخارجي المتعدِّد أيضاً.

٧ - لا يمكن الحديث عن تحرّر الجنس الأدبي من الموت والحلولية في الحياة، دون الحديث عن تحرّر الذات المبدعة (الأنتلجانسيا الفنية) من أوهامها واغترابها.

٨ - بما أنه لا يمكن الحديث عن مؤسسة أدبية خارجة عن آلية الدولة الايديولوجية (ألتوسير)، فيستحيل إبعاد الفن عن طبيعة هذه العلاقة، وإبعاد الجنس الأدبي عنها (ظاهرة الشعر العربي الحر، وعلاقاته بالمؤسسات الايديولوجية للدولة الدينية والسياسية والتربوية) من هذا المنظور فكل جنس أدبي محكوم بعلاقة معقَّدة وفنية ما بين المؤسسة والنص في داخليته.

٩ - كل جنس يتحدَّد بموضعه الخارجي من خلال علاقته بالوضع القائم في العلوم الأخرى، إذ يستحيل - في رأينا - من الناحية الفلسفية إبعاد هذه العلاقة. فالحاجة تزداد أكثر فأكثر إلى التكامل بين العلوم، وهذا يقضي على الرؤية الضيِّقة للتخصص بمفهومه «التقنوي»، فالعلوم - ومنها علم الأدب وهماً كان أو حقيقة وهمية - في تجلياتها المتعدِّدة بقدر ما تمحو الفواصل بينها، تصبح أدباً، وتصبح الأجزاء ضمن الكل الواحد سهلة التفكيك.

لذلك لم يعد في عصرنا هذا، وجود عضوي، لأديب ذي ثقافة عمومية، وأن فكرة الثقافة العامة ذهبت، لتحلّ محلها المعرفة الشمولية بمفهومها العلمي، وأن دراسة مركَّبة لمكينزمات التواصل والتقاطع، التآلف والتنافر، الثنائية والتعددية في النص، تعكس تلك الروافد التي تصبّ في «الأدبية» وتشكِّل جزءاً من ماهيتها.

إن الأجناس الأدبية كممارسة إبداعية، أو كتفكير في البنى من الناحية النظرية والفلسفية لا يمكنها أن توجد خارج العلوم الأخرى، معزولة في ذاتها الفيلولوجية الخالصة.

١٠ - في ظل سيطرة الاعلاماتية كعامل فاعل في تركيبة العقل المبدع، بشكل عفوي أو قصدي، لا يمكننا إبعاد تأثّر أدبية الجنس الأدبي في بنياتها الداخلية بهذا المحيط المتمركز في العقل، فالزمن في عصر التكنولوجيا المعقَّدة لا يأخذ البعد ذاته الذي كان للزمن في العصور المنصرمة، وكذا مفهوم المساحة والمسافة والأحجام والألوان... إلخ.

أن تجربة «الكتابة» الروائية تتمّ من خلال البرمجة الاعلاماتية. وإذا كان العلم والتكنولوجيا لا يزالان في جاهليتهما، أي لم يقتحما بعد طفولتهما المبكرة، فإن مستقبل العلاقة ما بين الأدبي والعلمي في كشوفاتهما المتبادلة سيقدِّم دون شك آفاقاً جديدة وحقولاً وأسئلة مفتوحة.

وإذا كنا نلمس اليوم «جفافاً» و«تركيباً» خارجياً للتجارب الأدبية المبرمجة فإنه لا ينبغي إبعاد السؤال من حيِّز الأسئلة الملحَّة في أركيولوجيا المعرفة.

هل القراءة في انتشارها وانحصارها كفيلة بالتأثير على الجنس الأدبي؟

حين يقول روائي مثل حنا مينا: الرواية ديوان العصر، ويقول القدامى: الشعر ديوان العرب، فإن كلًّا من هذين الحكمين ناتج عن علاقة ذات وجهين: الأول: علاقة التفاعل المترابط ما بين بنية النص وبنية الواقع - دون فهم هذه العلاقة فهماً مرآوياً مبسَّطاً - أما العلاقة الثانية فهي علاقة الجنس الأدبي بالقارىء (الذي هو جزء من الواقع).

لا يمكن أن يختلف اثنان في أن «القراءة» بكل مفاهيمها «التوريط والاستهلاك والإبداع وإعادة الإنتاج» شرط أساسي لحياة الجنس الأدبي، فكل أدب لا يُقرأ معرَّض «للموت» لا أقصد الموت بمفهومه المطلق، إن «القراءة» هي الدنيا الثانية للجنس الأدبي.

- جورج لوكاتش وموريطانيا:

هل تصدق مقولات جورج لوكاتش التي حاولت وضع مقاربة لتحديد التموضع التاريخي لجنس الرواية، على واقع افريقي راهن، لا يحقِّق شرطية التموضع الذي قال به لوكاتش؟ إننا نسوق واقع موريطانيا كنظام اقتصادي - اجتماعي متميِّز بسيطرة الطابع الهيدروليكي الرعوي العشائري، حيث ينتفي وجود نظام ذي بنية رأسمالية، أو علاقات بورجوازية، ولكن مع ذلك فالرواية كجنس أدبي تنمو وتؤسس تراثها داخل واقع اجتماعي يبدو أنه يناقض ويتعارض معها، إذا ما أخذنا مقولة لوكاتش القائلة بتموضع الرواية تاريخياً في مجتمع رأسمالي.

يبدو لي أن شرعية الوجود الأدبي، وجود تتحكم فيه في المقام الأول أو الثاني لا يهم - قوى - خارجة عن تلك التصورات التي كانت ترى بأحادية ميكانيكية ارتباط أو انفصال الأدب عن الواقع.

إن التجربة الأدبية، والممارسة الأدبية داخل وفي الأجناس الأدبية، أضحت معقَّدة التأويل، فكلما ازدادت المجتمعات وصناعة الثقافة والإعلام تعقّداً، ازدادت الممارسة الأدبية - الكتابة - تعقّداً لا يمكن تفكيكه إلا بتسليط الضوء على مجالات وفضاءات ومتحكِّمات تبدو خارجية إلا أنها تصبّ في صميميّة الأدبية.

من الجنس إلى النص:

في عالم يخضع باستمرار لمتغيّرات جمالية تؤثّر وتتأثّر بالذوق العام والفردي، كثيراً ما يسعى الكاتب مأخوذاً «بالتجريب»، كطموح وتوريط، للذهاب في طرح علاقات نصّية مركّبة، تستطيع

- العلاقة - أن تسمح بتموقع السمات الغالبة في كثير من الأجناس في نصٍّ واحد. لكن السؤال المطروح أمام الحداثة - خاصة الحداثة السردية الروائية - هو هل تمكّن النص المجرَّب الذي تتداخل فيه هذه الأجناس كأساليب وبنيات وإيقاعات، من إيجاد تعريفية حتى وإن كانت هذه التعريفية غير معرفة... أي بوعي واعٍ أنه في مهمة البحث عنها.

إن كثيراً من التجريب الذي ينحو هذا النحو، يعكس أزمة الخطاب، فالنصوص المكتوبة - الكتب المكتوبة - في أدبنا العربي سواء أكانت بالعربية أو بالفرنسية تؤكِّد هذه الأزمة - أزمة التجريب الذي يفقد وعي ذاته كتجريب، إن نصوصاً كـ «تجاعيد الأسد» لعبد اللطيف اللعبي، و«طالسمانو» لعبد الوهاب مؤدب و«تجربة في العشق» للطاهر وطار و«الجواشن» لأمين صالح، أمثلة على ذلك.

إن التزويج ما بين الأجناس تزويج خارجي يبدو لي أنه ناجم عن إخفاق في أسلبة الأجناس في جنس واحد مقترح. وإن درامية الصدمة ما بين الكتابة كألم، كاحتراق، تختلف من جنس إلى آخر خاصة حين يكون الكاتب فرداً جماعة.

إن حيرة «النص» مشكلة حضارية تحتاج إلى كثير من التقليب الجريء.

ما مستقبل الجنس الأدبي؟

ليس هناك جواب يمكنه أن يكون ردّاً على ذلك. إلا أن المعطيات والمشروطيات الإبداعية والمعرفية والاجتماعية والتكنولوجية كفيلة بأن تقدِّم صورة عن مستقبل نسبي لما سيكون عليه الأدبي. فالمؤثرات تؤكِّد أن النص بكل تركيباته المعقَّدة التي تحوّله إلى ملتقى العلمي والأدبي والفني والموسيقي والبصري الحجمي، هو الذي يستطيع أن يكون جواباً نسبياً على ذلك.

لكن قبل أن أنهي هذه المداخلة أتساءل:

هل الكتابة ستستمر في زمن قادم؟ هل المكتوب سيظل موجوداً؟ أعتقد أن الحضارة الانسانية يمكن تقسيمها إلى ثلاث محطّات تاريخية متداخلة:

أ - محطة الأذن: المرتبطة بالشفوي وحضارة السماع.

ب - محطة اليد: وهي المرحلة المرتبطة بالبحث والخروج من حصار الطبيعة ومقاومتها، وهي مرحلة نمت فيها وتطوَّرت الكتابة ولا تزال مستمرة.

جـ - مرحلة العين: وهي المتصلة بسلطة التكنولوجيا المعقَّدة وفيها تلعب العين وبعض مخلَّفات «عصر اليد» دوراً... وهنا سينتهي المكتوب... ربما!

إذن هل تموت الأجناس الأدبية لتفسح المجال للنص أو للأسفار المتحرِّرة من الأعراف التقليدية... أم أن الأدبي المكتوب معرّض هو نفسه للزوال أمام سلطة حضارة العين... ربما!

الجزائر

استراتيجية التناص

محمد الهاشمي بلوزة

تمهيد

إذا كانت مهمة النقد في الماضي تتركز في الوساطة بين النص والقارىء من أجل قارىء مستقبلي من خلال وظائف الانتقاء والحكم والشرح، فإن هذا الموقع أفلت اليوم حسب ميشيل فوكو من محور الكتابة للاستهلاك. «وأصبح يمثل علاقة ليس بين الكتابة والقراءة، بل بين الكتابة والكتابة، أي أن التحليل الأدبي هو جوهرياً إمكانية تكوين لغة جديدة انطلاقاً من لغة معطاة»(1).

هذا التحديد يدخل بالنقد مباشرة إلى حِّيز الإبداع، لكنه إبداع من نوع خاص لا يتأسس إلا على إبداع سابق. ولعل ذلك ما يثير عدداً من التحفظات حول تصنيفه بين الأجناس الإبداعية. ومهما يكن من أمر فإن بحث علاقة النقد بالأجناس الأدبية يتعدى في اعتقادنا مجرد البحث عن / في مجرد العلاقة الوظيفية التي تجعل من الأول جنساً يحلل أو يفسر أو يصف الثاني إلى علاقة تأسيسية / استكمالية تقوم على أن الأول (النقد) هو في حقيقته وجه ثانٍ أو ثالث أو رابع للنص الإبداعي الأصلي وهو وجه بقدر ما يحمل من ملامح النص الأول يختلف عنه بسماته الخاصة التي تضاف إليه.

من هنا يمكن التأكيد أن النص الإبداعي، شعراً كان أو رواية، يبقى مشروعاً غير كامل الإنجاز حتى يأتي النص النقدي القادر على إكماله. وكم من مبدع ظل إبداعه سنوات طوال ينتظر النص النقدي الذي يكمِّله ويخرجه في الصورة التي تنير ظلاله الخفيِّة.

وقد اخترنا في مقاربتنا هذه أن نبحث عن علاقة النقد بالشعر تحديداً لما تتيحه النصوص الشعرية من إمكانيات العمل النقدي ولكون الحديثة منها خاصة فضاءات كثيرة الظلال تلمِّح ولا تصرِّح وتوميء ولا تقول.

وأمام المحاولات العديدة التي قام بها كثير من النقاد العرب بحثاً عن السبيل الأفضل لفتح مغالق القصيدة الحديثة، ولأننا لم نعثر في قراءتنا على منهج محدد جاهز قادر لوحده على الإحاطة بالخطاب الشعري العربي وإنما وجدنا أعمالاً جادة تتراكم، بعضها يميل إلى استقراء التراث والحفر فيه لاستخراج الثوابت التي اكتشفها عدد من النقاد العرب ومكنتهم من النفاذ إلى أهم العلاقات في بنية الخطاب الشعري ومن ثم وضح عدد من القوانين النقدية، ونقصد أعمال الجرجاني وحازم القرطاجني وابن جني مثلاً، وبعضها الآخر يعرض عن كل ذلك ليلتفت إلى وجهة المناهج الحديثة التي ابتدعها الغرب في محاولة تطبيق على النصوص العربية، قلنا إننا أمام كل هذه الأعمال اخترنا التوقف عند كتابات الناقد المغربي محمد مفتاح اعتقاداً منا أنها تتوفر على الكثير من العناصر التي تعكس جهداً لا لبس فيه توزع بين قراءة التراث والتفتح على آخر منجزات علوم اللسان والأسلوب. كما أنها تطرح نفسها كمنهج متكامل لتحليل الخطاب الشعري أسماه صاحبه «استراتيجية التناص».

وقد ارتأينا أن نتحدث أولاً ولو بشكل سريع عن محاولات التأسيس في النقد العربي الحديث لنعرض فيها بعد أهم ملامح المنهج المقترح ثم نناقشه فيما يلي معتمدين ما قرأنا أو ما عنَّ لنا من ملاحظات أثارت إعجابنا أو تحفظنا.

مدخل

تميِّز الخطاب العربي في النصف الثاني للقرن الحالي، سواء كان سياسياً أو دينياً أو علمياً أو أدبياً بازدواجية عكست إلى حدٍّ ما وفي جانبها الأول عقماً واضحاً بسبب الارتباط بالأنماط الفكرية السائدة وبالآليات التي تعتمد القياس والمناظرة بدل التقويض والتأسيس وفي جانبها الثاني تبعية مطلقة للقوة الغربية المهيمنة.

هذه الازدواجية جعلت المراجع النظرية تتعدد إلى حِّد التناقض بل إن هذه أصبحت قيداً على أي محاولة للاختراق.

وقد تميَّزت المحاولات الكثيرة التي وجدت بالتشنج في بداياتها ثم

بـرزت أطروحـات تتعلق ببناء مشروع نقد عربي مستقـل نسبياً عن التيـارات النقديـة الغربيـة، ومتواضـع مع الـتراث النقـدي العـربي القديم[2].

والمسألة في نظرنا تتجاوز كيفية التعامل مع التراث أو التفاعل مع الرافد إلى ضرورة وجود النص الإبداعي القـادر على أن يتحـول إلى بؤرة ارتكـاز تتمحور حـولها الأعـمال النقدية، فتتأسس حـولـه عن طريق التحرر من الانبهار أولاً ثم باكتشاف خصوصيته ثانياً ومن ثم استخلاص القوانين الجديدة التي قد تستلهم التراث العربي بقـدر ما تحـاور التراث النقـدي العالمي[3]. وبعبـارة الياس خـوري، فـالنقـد بوصفه لغة ثانية، كتابة على الكتابة ولغـة على اللغـة لا يستطيـع أن ينطلق إلا من إشكاليـة اللغـة الأولى، أي من النص نفسـه»[4] لذلـك لاحظنا أن بعض النقاد الباحثين أولوا أهمية قصوى للنص الإبداعي الأول وأوغلوا في محـاصرة ما أسمـوه «لحظة المكـاشفـة الشعـرية التي غالباً ما تكون واحدة بالنسبـة لمجمل إنتـاج المبدع. وقـد كان دأبهم للوصول إلى تلك اللحظة اكتساب الآليات التي تمكنهم من تفكيـك بنية الخطاب الشعري وإرجاعه إلى منابعه الأولى»[5].

وقبـل الإيغال في تفصيـل هذه الآراء التي سنستعـين ببعضهـا في مناقشة أطروحات الدكتور محمد مفتاح نـرى لزامًـا علينا استعـراض جوانب مما بلغه النقد العربي المعاصر في هذا الصدد.

١ ـ محاولات التأسيس في النقد العربي

مـا زال عدد النقـاد العـرب الـذين يبحثـون بشكـل جـدِّي عن مـلامح خـاصة لنقد عربي قـادر على اكتشـاف خصوصيـة الخطاب الإبداعي العربي يتكاثر وما زالت حاجتنـا إلى هذا الخـطاب النقدي الجديد تتأكد. وقـد اختلفت المناهـج وتعددت المشـارب بين منبهـر بـالمناهـج والعلوم الوافـدة يصرُّ على تـطبيقها عـلى إبداعـاتنـا وبـين متخوف متحصن خلف الموروث يهاب عليه الرياح الخارجية. وبـين هذا وذاك كتب عدد من الباحثين أعمالاً توفيقيـة تستند إلى الـتراث النقدي العربي وتأخذ في حذر من منجزات علوم اللسان.

وحسبنا في هذا الصدد أن نذكر بدراسات الناقد العربي كـمال أبو ديب الذي اتخذ من تحليل بنية القصيـدة منهجاً يـراه ثوريـاً ومؤسسـاً وفي الآن نفســه رفضيـاً ونقضيًـاً. وهــو يــرى لــذلــك أن «بنيــة القصيـدة... لا تختلف جوهـرياً عن بنيـة مشروع اقتصادي ينبغي تنفيذه أو مشروع وحدة سياسية بـين قطرين عـربيين» واعتـماده على تحليل البنية نابع من اعتقاده أن النقد العربي القديم وخاصة كتابات الجرجاني استطاعت أن تضع ملامح آليات التحليل هذه.

وبدون الخوض في مـا جاء بـه كمال أبو ديب لأنه معـروف لكل دارسي النَّقـد نقول فقط إن الأسلوب الاستعـلائي الـذي تعـامـل بـه النـاقد القـارىء العربي واعتقـاده الخاطىء بـأن تعقيدات الأبحـاث البنيـوية (وهي معقـدة فعلاً) تعفيـه من البحث النـظري، أوقعـاه في مـطبّ الإسـقـاط الآلي والـتـطبيـق الـذي لا إبـداع فـيـه ولا «ثورية»[6] لأن ثـوريّة أي منهج في اعتقادنـا لا تتأسس فقط من خلال رفض السائد والانبهار بـالآخر وإنما أيضاً في هضم الخـطاب العربي المنقود من ناحية واكتشاف الخصائص المشتركة التي يتضمنها والتي تشكل إشارات يفهمهـا المتلقي. كما أنـه في اعتقادنـا لا يكفي أن نـدَّعي أن الجرجـاني سبق علماء اللسـان المغـربيـين ونقـادهم ثم ننتهي إلى تبني ما بلغه هؤلاء على أنه نـابع من قرائنا وإنما التأسيس يعني في فهمنا وضع آليـات جديـدة نابعـة من خصوصيـة نصوصنـا الإبداعية قد نشترك فيها مع الإبداعات الأخرى وقد نختلف.

هـذا المنهج في الاجتهـاد الـذي لـه بـدون شـك فضـل نقـل الإنجـازات الغربيـة سلكه النـاقد الجزائري الـدكتـور عبـد الملك مرتاض في كتابة «بنيـة الخطاب الشعـري، دراسة تشريحيـة لقصائـد أشجان يمنية» عندما «زعم بأن نظرية الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر، وإن نظرته إليها نظرة لسانوية قبل أن تكون أي شيء آخر»[7].

ورغم اعتماده الكلي عـلى الأثر الأدبي (قصيـدة أشجان يمنيـة لعبد العزيز المقالح) فإنه عمد في مقدمته إلى الحديث عن نظرية الجـاحظ في الشعر ومقارنة مع ما توصَّل إليه بتعريف جان كومين.

ولعل إضافة الدكتور مرتاض في هذا العمـل تتأكَّـد خصوصـاً في ترويض المصطلح من ناحية وفي محاولة الجمع بين البنيـوي والدلالي لتكتمل الإحاطة بالخطاب المنقود.

أمّا الأستاذ حمادي صمود الذي تعددت أبحـاثه في هـذا الصدد ومع اقتراب ما يطرحه في قراءته لقصيدة «الأسـواق التائهة» للشابي من مفهوم «النواة المعنوية» كما جاء عند ريفتار Riffaterre فهـو يؤكد «أن هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النواة المـولدة والـرحم المحتضنة»[8]، فإن طـرحه لمفهـوم «المعايشـة والمعاشرة» كـطريق لاكتناه الخطاب الشعري ومن ثم البحث عن البنية الكلية «التي تـرتد إليهـا الأجزاء ينتقل بفكرة النواة المعنوية» من مستـوى القصيدة إلى مجمـل الأعمال ويعطي الخـطاب النقدي فضـاء أرحب للتحرك كـما أن هذا الأسلوب يحـرر النـاقد من السلطة الفجة أحيـانـاً للأدوات النقـديـة وتدعوه أكثر إلى ملاحقة الإبداع ومحاذاته ثم إلى إعـادة إنتاج «لحـظة المكاشفة» كما يعرفها الأستاذ محمد لطفي اليوسفي، مكاشفة الشاعر لذات الشعر ومثـول الشعر في حضرة الشـاعر واستقـراء داخل تلك اللحظة المتسربلة بالغموض»[9].

ولعل لحظة المكاشفة الشعرية تلك تلتقي بالنتيجة عند انتهائها بما سماه صمود بـالرحم المحتضنـة أو هي على الأقـل توصـل إليه وهـو ما أكده اليوسفي في بحثه لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي «عنـدما تحدث عن لحظة الانسراب التي تأتي كصدى مبـاشر لوحـدة الرؤيـا» مما يعني أن مجمل نصوص الشابي نابعة من نفس التجربة راجعـة إلى نفس اللحظة الخالقة وبالتالي فإنَّ لحظة المكاشفة فيها واحدة أو تكاد تكون واحدة»[10].

إن ما أقدم عليه الأساتذة حمادي صمود ومحمد لطفي اليوسفي وبقية زملائهما في كتاب «دراسات في الشعرية - الشابي نموذجاً» **يعدُّ** في رأينا فتحاً في مجال النقد العربي وهو عمل مؤسس فعلاً لأنه انطلق من النص الإبداعي ليعيد إنتاج لحظة الإبداع، وهي مغامرة بقدر ما تحمل من مصاعب ومعاناة فإنها تجعل الناقد يقف على مشارف، بل في قمة الخلق على قدم المساواة مع المبدع، وكما يتضح فإن هذا العمل يقترب بنا إلى ما يطرحه الدكتور محمد مفتاح.

على العموم، وكيفما جاءت الاجتهادات فإن النقاد العرب أو أغلبهم على الأقل أدركوا أهمية السؤال ووضعوا الإصبع على الموضع الأساس ونعني به كما جاء على لسان صلاح فضل «أن المنطلق العلمي الصحيح لتخليق المنهج النقدي القادر على استيعاب الشعر الحديث واستشراف آفاقه ينبغي أن يقوم في منطقة التماس الساخن بين النص الشعري والتجريب النقدي في حركة جدلية خصبة».

٢ - استراتيجية التناص

إن استعراضنا لمفهوم «استراتيجية التناص» كما جاء به الدكتور **محمد مفتاح لن يقتصر على تلخيص كتابه «تحليل الخطاب الشعري»** الذي ألف خصيصاً لهذا الغرض وإنما يستفيد من بقية كتبه وأبحاثه والحوارات التي أجريت معه وخاصة كتابه «دينامية النص» ومقالتيه «النقد بين المثالية والدينامية» و«المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية». وقد أحسسنا بضرورة اعتماد هذه النصوص لتتبع مراحل ولادة الفكرة ونموها عند الكاتب ثم كيفية الاستفادة منها وبالتالي مناقشتها.

أسس الدكتور مفتاح طريقة استنباطه للمنهج المذكور على ثلاثة أركان هي:

١ - استعراض المناهج الغربية والعربية ونقدها.

٢ - التركيب ويعني به تركيب العناصر المختلفة التي وقع تبنيها في شكل نظري متماسك.

٣ - تطبيق ما توصل إليه على قصيدة ابن عبدون «الدهر الغرار».

ونحن لن نناقش في بحثنا هذا الركنين الأول والثالث لأن الأول يقتصر على الاستعراض والاختيار ويتمتع فيه الباحث بحرية مطلقة في رفض أو قبول أي من الأسس التي تطرحها النظريات المعروضة والمنقودة، ولأن الركن الثاني أي التطبيق يندرج في إطار محاولة تطبيق نظرية ما زالت قيد الدرس، بل لعلها ما زالت في حيّز ضيّق لا يجعلها تتجاوز إطار المشروع هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد تعرض هذا التطبيق للمناقشة والنقد من قبل الناقد الدكتور سامي سويدان[١٢] وقد نستعين بملاحظاته على المنهج ذاته.

هذا فيما يتعلق بالأركان التي تأسس عليها المنهج. أما المنهج نفسه فيمكن تلخيص أبرز ملامحه فيما يلي:

انطلق الدكتور محمد مفتاح من سؤال مركزي مؤداه «**كيف نستطيع أن نبني منهجية ملائمة شاملة وفروضاً تأويلية وجيهة نحرك بعض مسلماتها ومفاهيمها بحسب كيفية النص الذي يواجهنا ونوعية تمظهراته؟**»[١٣].

هذا السؤال المركزي يعكس كما يتضح الانشغال الذي يسيطر على اهتمام الباحث وهو انشغال يجد مبرره كما ذكرنا سلفاً في خصوصية النصوص العربية من ناحية وفي افتقار الإنتاج النقدي العربي إلى نظرية قادرة على استيعاب تلك الخصوصية من الناحية الأخرى.

وبقدر وضوح السؤال كان الجواب بيّناً. لا بد أولاً من «غربلة للمنجزات الأجنبية ولمخلفات التراث العربي: ثم «تبني منهاجية جدلية تؤلف بين الذات المكونة من آليات بشرية مشتركة وبين خصوصية المجتمعات والثقافات»[١٤].

هذه العملية أوصلت الباحث إلى «استخلاص مبادىء كلية ومتعالية وهي، **المقصدية والتفاعل والفضاء والزمان**»[١٥] وقد ورد تفصيل ذلك في القسم الأول من كتابه «تحليل الخطاب الشعري في ثمانية فصول نوجز محتواها كما يلي:

الفصل الأول: التشاكل والتباين.

اهتم الباحث في هذا الفصل خاصة بتحديد مفهوم «التشاكل» وقد بدأ وفق منهاجيته المذكورة بعرض التعريفات السابقة للمفهوم ومناقشتها منتهياً إلى أن ما سبق لا ينطبق إلا على الخطاب العلمي أو ما شاكله ليخلص أخيراً إلى التعريف الجديد المقترح والذي يعتبر «**أن التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة**»[١٦].

هذا التعريف المقترح يضيف حسب صاحبه عدة عناصر أهمها «**التداول**» (علاقة المتكلم باستعماله اللغة وعلاقته بالمخاطب والسياق)، **وعنصر التناص** (أي نص مهما كان ليس إلا إركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة قبل)[١٧].

والتشاكل عند الدكتور مفتاح تشاكل في التعبير وتشاكل في المعنى وهو في رأيه من أكثر الأدوات فعالية في تحليل الخطاب.

الفصل الثاني: يتناول الصوت والمعنى ودلالة الأول على الثاني وقسمه الباحث إلى:

١ - معطيات لغوية وتضم

رمزية تشاكل الصوت وبصددها يقع التأكيد على «**أن للأصوات قيمة تعبيرية أحياناً تأتيها من خصائصها الفيزيائية والأكوستيكية ومن التداعيات بالمشابهة**»[١٨].

ورمزية تشاكل الكلمة وتعني عنده **أنه إذا تشابهت البنية**

اللغويةفإنها تمثل بنية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة»[١٩].

ورمزية اللعب بالكلمة وتعني ما يعنيه ريفتار Riffaterre بقوله «إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات». ومؤدى هذا اللعب أن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة حسب مقاصد الشاعر.

٢ ـ معطيات موازية للغة

ويقصد بها خاصة القافية والوزن والنبر.

الفصل الثالث: يعرض فيه الباحث إلى المعجم وبصورة أدق إلى التشاكل والتباين على مستوى المعجم من خلال المعجم والتركيب وآليات التوليف والمعجم بين الاعتباطية والمقصدية.

أما **الفصل الرابع**: فاختص بالتشاكل والتباين على مستوى التركيب واقترح فيه الباحث توسيع صيغة التشاكل لتشمل متشاكلات أخرى كالزمن والنفي والمكان والضمائر.

هذا وقد وقع تخصيص **الفصل الخامس** للتركيب البلاغي واهتم خاصة بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل وخلص الباحث في نهايته إلى «أن الخطاب اللغوي يبني من مادة الألفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بنوعيه، ولكن هناك وسيلة أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها وهي التناص»[٢٠].

لذلك وقع إفراد الفصل السادس لموضوعة التناص. وبعد تحديد مفهوم النص ضبط الدكتور محمد مفتاح مقومات التناص وعرّف هذا الأخير بكونه «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة»[٢١].

وبصدد حديثه عن التناص والمقصدية يبين الباحث المؤشرات التي تساعد على كشف التناص ومنها:

- التلاعب بأصوات الكلمة.
- التصريح بالمعارضة.
- استعمال لغة وسط معين.
- الإحالة على جنس خطابي.

أما وظائفه فهي في نظر الباحث كالآتي:

- استخلاص العبرة.
- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.
- موقف من التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.

من كل ما تقدم يستنتج أن «التناص، إذن، هو وسيلة تواصل **لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه**»[٢٢] وهذه نتيجة هامة تجعل من إحدى ركيزتين تقوم عليهما كل الآثار الوسيطة كما يؤكد د. محمد مفتاح وتترجم بالتواتر وإعادة نماذج معينة بينما الأولى (الدعامة) تتجسد في التوالد والتناسل وتقليب النواة المعنوية الواحدة. وكما يتضح فإن كلا الدعامتين يمكن اختزالهما في مفهوم التناص كما وقع طرحه.

يخصص د. مفتاح لمشكلة «التفاعل» **الفصل السابع** من الكتاب فيعرض مختلف المدارس بين القول الموضوعي والقول الذاتي ليخلص إلى أن «الغياب في الخطاب الشعري ليس إلا تصنعاً إذ جوهره الذاتية مهما كان نوعه»[٢٣] **لأن هنالك عدداً من المؤشرات على هذه الذاتية ومنها ما أسماه «بالمعينات» (ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل به من زمان ومكان) و«الموجهات» (منطق الجهات، الضرورية/ والإمكان، المعرفة، الفعل، الكينونة/ الظهور) و«الثنائيات» (التقابلات المختلفة).**

وينهي الباحث قوله **بفصل ثامن** يبحث **في المقصدية** وقد اعتبر أن كل العناصر السابقة من أصوات ومعجم وتركيب ووظائف لغوية تشكل محوراً أفقياً في حين تشكل المقصدية الاجتماعية المحور العمودي للنموذج المقدم.

والجدير بالملاحظة أن مجمل الأفكار المشار إليها آنفاً إنما تجد بذورها في أعمال الدكتور مفتاح المبكرة ونعني بحثه الجامعي في «سيمياء الشعر القديم» الذي وردت فيه إشارات عديدة لبعض المفاهيم التي تبلورت في المنهج الذي يطرحه اليوم. ففكرة المقصدية مثلاً اعتبرت منذ تلك الفترة «الموجه» لبقية عناصر ما أسماه «بالسيميولوجيا اللغوية» وهي علم الأصوات وعلم التركيب والصرف والدلالة والتداول. وقد وقع توضيح هذا المفهوم بقوله: «ونعني بهذا المصطلح أن الغاية المتوخاة التي يتجه نحوها المرسل تجعله يختار أصواتاً معيّنة ليؤدي بها دلالة معينة وليحدث ردّ فعل معينّ»[٢٤].

وفي بحثه الموسوم **«دينامية النص ـ تنظير وإنجاز»** يعود الكاتب إلى عدد من المفاهيم المذكورة، إذ اعتبر أن «المقصدية» أحد الموجهات الأساسية للبرهنة على دينامية النص كما أنه جعلها مبدأ من المبادىء الكلية (الأكثر تجريداً) لمقاربة الخطاب الشعري مع مبادىء أخرى منها «التفاعل» و«التملك» والتوليد / والزمان / الفضاء والانسجام وهي مبادىء تحكم أي نص مهما كان نوعه. على أنه أضاف إليها مفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري وأهمها:

- أيقونية الصوت.
- قصدية الكلمة.
- وأيقون وحدة العالم.

ومجمل القول إن استراتيجية التناص كما يقترحها الدكتور محمد مفتاح تقوم على ثلاث ركائز هي:

١ ـ دراسة سيميولوجيا اللغة داخل النص الشعري أي بحث الأصوات والتراكيب ودلالاتها.

٢ ـ دراسة النصوص الأخرى المتعالقة مع النص الأصلي.

٣ ـ بحث القصد من تلك الاستعمالات المذكورة.

والآن وبعد هذا العرض، هل وفق الباحث في تصوره لهذا المنهج وهل نهج في تطبيقه؟ ثم ما هي حدود استراتيجية التناص وماذا أضافت للواقع النقدي العربي؟ كل هذه الأسئلة ستكون موضوع الباب الأخير من عملنا هذا. وتحمل عنوان «مناقشة واقتراحات».

٣ ـ مناقشة واقتراحات

يقول الدكتور محمد مفتاح في صدد حديثه عن «قضايا المنهج» إننا نتوجه صوب اللسانيات وما تفرع عنها من دراسات لنجد ضالتنا المنشودة ونحو «السيميوطيقيات» للتزود بعتادها منتقين في كلتا الحالتين الثوابت ومستغنين عن الأعراض»[٢٥] ولعل أول ما يلاحظ في كتابه «استراتيجية التناص» هو هذا الالتصاق الشديد بمفاهيم البحث السيميائي أو السيميولوجي. وقد وجدنا آراء بيرس Peirce المتعلقة بالأيقون والرمز جلية فيها قدم. وليس الاهتمام بمفهوم التناص في رأينا إلا مظهراً من مظاهر ذلك الارتباط خاصة وأن الدراسات السيميولوجية الحديثة أصبحت توجه اهتمامها إلى علاقات الترميز Rapport de symbolisationبطريقة موجهة تمكن من إظهار الآليات العاملة مما يجعل من الرمزي مجالاً للسيميولوجيا وموضوعاً لها.

ورغم أن الباحث أكد أنه لم يأخذ من العلوم المختلفة إلا ما رآه مناسباً لتحليل الخطاب الشعري العربي فإننا نعتقد أن ذلك لم يمنعه من الوقوع في دائرة المآخذ التي تؤاخذ بها السيميولوجيا باعتبارها أحد مصادره، فالمعروف أن هذه الأخيرة ما زالت في طور التأسيس وهي في الوقت الراهن مجموعة من المقترحات وليست علماً مكتملاً»[٢٦].

في مقابل الصرامة المتأتية من الاتكاء على بعض مفاهيم السيميولوجيا عمد الباحث إلى التأويل أو التحليل مستخدماً أدوات تمكنه من الوصول إلى ما اعتقد أنه «معنى النص». لكن هل وُفِّق في ذلك؟

إن الوقوف عند النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال تحليله للمعجم والأصوات وعلاقة هذه بالمعنى يتيح لنا التأكيد أن هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتجاوز إطار القراءة التي تفضي إلى «معنى» خاضع لعدد من التحديات النفسية والتاريخية وليس إلى «المعنى».

هذه المراوحة بين معطيات العلم ومتطلبات التأويل جعلت الباحث يحقق الدراسة في عدد من العناصر اللغوية بشكل منفرد أي مجتزىء عن الخطاب ككل ليقدم عدداً من الخصائص التي تحكم تلك الوحدات دون الوصول إلى النظام العام الذي يحرك الخطاب ويتحكم فيه.ونقصد هنا أنه وقع إغفال ما يعرف عند النقاد **بشعرية الأثر** التي تقطع ذلك التناظر بين التأويل والعلم على حدّ قول «تودوروف» والتي لا تبحث في تسمية المعنى وإنما ترمي إلى معرفة القوانين العامة التي تتحكم في ولادة الأثر داخل الأثر نفسه.

إن ذلك التفكيك الذي قد يفضي إلى الدلالات الخفية لعدد من الرموز المستعملة يبقى محدود الجدوى إذا لم يبتعد عن واقع النص المنجز في محاولة لإعادة صياغة الحدث الشعري وبحثاً عن الفعل الممكن الذي يمنح للحدث الأدبي خصوصيته أي أدبيته»[٢٧].

وعلى أن موضوع الشعرية مثل موضوع اللسانيات ينخرطان في إطار البحث السيميولوجي، فإن اقتصار الباحث على استخدام أدوات الوصف التي أنشأتها الشعرية لتمييز مستويات المعنى وتحديد الوحدات تعدل به عن جوهر الخطاب باعتباره المجال الحيوي الوحدات تعد له عن جوهر الخطاب باعتباره المجال الحيوي للشعرية ليبقى في إطار اللغة في أغلب معالجاته. مما حوّل المنهج المقترح إلى مجرد أدوات لمقاربة مظاهر النص الشعري لا تمكّن ضرورةً من الإحاطة بالأثر كوحدة متكاملة من ناحية وكخطاب شمولي من ناحية ثانية.

المأخذ الثالث الذي يمكن أن يؤاخذ به الباحث هو إفراطه في التركيز على مسألة «المقصدية» التي جعلها العمود الفقري الذي لا يستقيم التحليل بدونه.

والمعروف أن هذا المفهوم شغل في وقت ما عدداً من الباحثين والنقاد. فقد شرحه هلن غاردنر في كتابه «مهمة النقد» (١٩٩٠) كما أن ميخائيل ريفتار توقف عنده في تعريفه للأسلوب «بأنه كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية».

إن هذا التركيز على المقصدية قد يجد مبرره في تحليل النصوص غير الشعرية لكننا نعتقد أن التسربات اللاواعية في الشعر لها أهمية خاصة للوصول إلى مقاصد الشاعر، والاقتصار على «البحث عن العناصر اللغوية الحاملة لمقاصد الكاتب الواعية قد يؤدي بالباحث إلى الدوران حول نقطة واحدة. ذلك أن تلك المقاصد لا يمكن الوقوف عليها إلّا بتحليل الخطاب ذاته»[٢٨].

لقد همش الاهتمام المبالغ فيه بقضية المقصدية موضوع التناص الذي لم يعد قاعدة الاستراتيجية المذكورة بقدر ما تحول إلى مدخل من المداخل التي تمكن من مقاربة جانب من الجوانب، الغاية منه الوصول إلى دلالة النص الشعري وإلى مقاصد الشاعر.

لم أشأ التعمق في هذه الملاحظات العامة لأنه وقع التعرض لها في مجملها في عدد من الدراسات التي تصدت للبحث المذكور كما أني لم أعرض للجوانب التطبيقية التي تنعكس فيها بدون شك الاختلالات المذكورة. وقد فضلنا المرور مباشرة إلى المقترحات التي تعتقد أنها تعزز الآراء الواردة في مقترح الدكتور مفتاح.

١ ـ إن المقاربة التناصية لا تكتفي بذاتها، لذلك نرى أن الباحث أصاب في ربطها بالدراسة اللغوية التي تشكل المدخل الضروري للوصول إلى النصوص الغائبة.

٢ ـ إن الطرح المنهجي لمفهوم التناص كمدخل لتحليل الشعر يتطلب مثلما يؤكد بشير القمري «تقريب الشقة بينه وبين شروط الوصف والقراءة والتفسير في إطار نظرية عامة ترتبط بالشعرية بشكل خاص.

٣ ـ إن المفاهيم التي بلورها كل من الأساتذة حمادي صمود ولطفي اليوسفي والمتعلقة بمفهوم القراءة العاشقة التي تتيح للنقاد الحلول في زمن الإبداع عن طريق إدراك «لحظة المكاشفة الشعرية»، التي تدرك بالمعاناة لا بالمقال[٢٩]، إن هذه المفاهيم وحدها التي تعطي المباحث الإجابة عن أهم الأسئلة التي يطرحها الإبداع الشعري وهي: ما الذي يحدث لحظة الكتابة وكيف وأين تولد الرغبة في الكتابة. وما هي المناطق التي يرتادها الشاعر المبدع في لحظة الإبداع»[٣٠].

وهذه المفاهيم تلتقي مع ما يطرحه الباحث م. مفتاح عند تحدثه عن النواة المعنوية التي ترتد إليها القصيدة.

يبقى أن نضيف في النهاية أن مجمل الملاحظات لا تنقص من قيمة عمل الدكتور محمد مفتاح الذي يشكل خطوة هامة نحو إيجاد السبيل الأفضل لمقاربة الشعر العربي، وقد كفانا هذا العمل مؤونة العودة إلى التحليلات النظرية ومناقشتها.

تونس

هوامش

(١) فوكو، م: البنيوية والتحليل الأدبي ـ ت محمد الخماسي/ في العرب والفكر العالمي عدد أول شتاء ٨٨.

(٢) اليابوري، أحمد: أوهام، الحدود وحدودها الأوهى/ في مجلة الوحدة عدد ٤٩ ـ أكتوبر ١٩٨٨.

(٣) اليابوري، أحمد نفس المصدر.

(٤) خوري، الياس، الذاكرة المفقودة/ مؤسسة الأبحاث العربية ط، بيروت ٨٢ ص ١١.

(٥) صمود، حمادي (وآخرون): دراسات في الشعرية ـ الشابي نموذجاً، لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي: محمد لطيف اليوسفي/ ص ٦٠.

(٦) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين/ ط ٣/١٩٨٤ ص ٨ ـ ١١.

(٧) مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ط ١/ بيروت ١٩٨٦/ ص ١٦.

(٨) صمود، حمادي وآخرون: دراسات في الشعرية، الشابّي نموذجاً، بيت الحكمة /تونس ٨٨/ ص١٢.

(٩) صمود، وآخرون/ نفس المصدر، ص ٦٠.

(١٠) نفس المصدر /ص ٦٣.

(١١) فضل، صلاح وآخرون، تأملات حول إشكالية المنهج (في) الشعر ومتغيرات المرحلة /ص ١٠٤/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٨٨.

(١٢) سويدان، سامي: حوار منهجي في النص والتناص ـ في ـ الفكر العربي المعاصر عدد ٦٠ ـ ٦١ جانفي ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت.

(١٣)مفتاح، محمد وآخرون: قضايا المنهج في اللغة والأدب /دار توبقال الدار البيضاء ط ١ ٨٧/ص ٥.

(١٤) مفتاح، محمد، النقد بين المثالية والدينامية/ في الفكر العربي المعاصر عدد ٦٠ ـ ٦١.

(١٥) مفتاح، محمد وآخرون، قضايا المنهج / مصدر سابق ص ١٥.

(١٦) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري /المركز الثقافي العربي ط ٢ /الدار البيضاء ٨٦ ص ٢٥.

(١٧) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري ص ٢٥.

(١٨) مفتاح، محمد: نفس المصدر ص ٣٥.

(١٩) نفس المصدر ص ٤٠.

(٢٠) مفتاح، محمد: مصدر سابق، ص ١١٧.

(٢١) مفتاح، محمد: مصدر سابق، ص ١٢١.

(٢٢) مفتاح، محمد، مصدر سابق ص ١٣٤.

(٢٣) مفتاح، محمد، مصدر سابق ص ١٥٥.

(٢٤) م. مفتاح، لقاء أجرته معه مجلة الطليعة الأدبية/ وزارة الثقافة والإعلام ـ العراق/ العدد ٤ س ١٠ نيسان ١٩٨٤.

(٢٥) قضايا المنهج في اللغة والأدب: م. مفتاح وآخرون/ مصدر سابق ص ٦.

(٢٦) Ducrot Todown: Dictionnaire encyclopedique des sciences du language, Seuil Paris 72. p. 122.

(٢٧) T, Todown Poeitique: Seuil Paris p. 20.

(٢٨) حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر /تونس ٨٨ /ص ١٥٤.

(٢٩) دراسات في الشعرية: حمادي صمود وآخرون /ص ٦٠ مصدر سابق.

(٣٠) دراسات في الشعرية: حمادي صمود وآخرون/ ص ٦٠ مصدر سابق.

مفهوم القطيعة المعرفية
في أطروحة الشكلانية الجديدة

ادريس ابن الطيب

تحاول هذه الورقة التعرّض لأحد أكثر مفاهيم الحركة الشعرية العربية الحديثة انتشاراً وغموضاً في الوقت ذاته، ليس تنوّع الرؤية التي تحكم فهمه بما هو مسألة منهجية لا تتعلّق بالشعر وحده، بل مع بقية فعاليات الانسان الأخرى - ضمنه الرؤية الكلية الشاملة لحركة المجتمع والموقف الفلسفي من الكون والحياة. إن الموقف من الشعر أو فيه من جهة، وطبيعة تعين هذا الشعر في شكل ما من جهة أخرى يمتّان بأمتن الصلات إلى طبيعة الموقف من تطور المجتمع واتجاه حركة هذا التطور.

ولن نتطرّق إلى الكثير من نافل القول مما هو معروف وشائع حول الجذور الاجتماعية لحركة الشعر العربي الحديث وصلته الوطيدة، أمثلة مثل كل مكوّنات الثقافة، بالحراك الاجتماعي وطموحات التقدم في المجتمع العربي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، مما يوصل إلى الحقيقة الأكيدة المتمثّلة في أن هذه الظاهرة الثقافية لم تنشأ برغبة فردية من شاعر أو مجموعة شعراء حباً للكشف والمغامرة والإبداع الفردي، وإنما نشأت تعبيراً عن حاجة فعلية - في الواقع المعيش - إلى إنجازات جمالية جديدة على مستوى القصيدة الشعرية انطلاقاً من حقيقة أن الشكل الشعري المختلف هو حالة التعينّ للمضامين الشعرية المختلفة.

وإذا كنا نعتبر أن الشعر العربي الحديث جاء ضرورة فرضتها حركة التطور، فإن مناقشة المفاهيم المختلفة والأطروحات المتنوّعة التي تنشأ على أرضيته وتعريضها إلى حرارة النقاش لتذويب ما كان منها مجرَّد انتفاخ وَرَمي، هي ضرورة أكثر إلحاحاً تفرضها بدورها حركة التقدم، إذ إن الحركات التي تتشكّل بالارتباط مع نموّ المجتمع تغيّراً كيفياً في فعاليات الظاهرة الثقافية تزخر - في العادة - بكثير من الأطروحات المتضاربة التي قد يطول بعضها الخلل أو الخطأ في حركة البحث الثقافي الصادق والدؤوب عن الحقيقة وعن ثقافة أكثر فعالية وإنجازاً، لكن الشعر العربي الحديث - كظاهرة جاءت تعبيراً عن مضامين جديدة وليست مجرد ثورة في الشكل - تميّز في فتراته الأولى - بتغلُّب المضمون فيه أو باهتمامه بالمعاني رغم قلقه الدائم في البحث عن الشكل المتطوّر ورغم انتفاضته ضد الأشكال الشعرية القديمة. حتى إذا ما قاربت القصيدة العربية أن تتفهَّم هذا العناق وترقى مرتبة ملحوظة، ظهرت بوادر الانحياز إلى الشكل كردة فعل على اهتمام الشعر العربي بالمضمون وكانعكاس للتأثر بالشعر الغربي الحديث. وهذا التشكيل اللغوي، هاجساً ومصدراً للتنافس والمباهاة - انحرف في اتجاه التجريد واحترف الصدفة اللغوية وغرابة الصورة، وهو الأمر الذي[1] - وإن كان قد بدأ منذ الخمسينات على أيدي مجلات شعر وحوار ومواقف - إلا أنه ترك آثاره الواضحة على النتاج الشعري لعدد كبير من الشعراء المعروفين مما بدأ بدوره يمارس تأثيره على الشعراء المبتدئين حتى اليوم.

في إطار خريطة التطور هذه برزت تنظيرات متنوعة لمسألة غاية في الأهميّة، هي مسألة القطيعة والتواصل مع تراث الماضي الشعري، محكومة بفهم منهجي متنوّع لمسائل الزمان والمكان وحركة التقدم وآليات الإبْداع، ومفهوم الحرية، ومدفوعة - في مجملها - بهاجس خلق طواعية تعبيرية جديدة وبالرغبة في إنجاز جمالي جديد له سماته الخاصة المتميزة، وسوف نتعرَّض إلى مناقشة هذه المسألة من الناحية المنهجية، دون أن نناقش تعيّنها في نصوص بعينها لئلا يستغرقنا الحديث التطبيقي المتخصِّص في أدوات إنتاج الشعر مما لا يتسع له المقام هنا.

★ ★ ★

ثمة مستويان يمتدّ عليهما تنظير الأطروحة الشعرية التي ننوي مناقشتها هنا، هما مستوى الفكر الذي يحكمها في سياق الظاهرة الاجتماعية ومستوى التنظير الفني للنصوص الشعرية، بحيث يتوازى المستويان ويتكاملان لخلق منظومة متكاملة، فعلى مستوى الفكر تنطلق الأطروحة من القول بأن قطيعة شاملة مع الماضي الشعري لا

بد من إنجازها ليصبح ممكناً الدخول إلى مجالات إبداع شعرية جديدة. وإن على الشعر المعاصر أن يفكّ ارتباطه نهائياً بكل ما يمثل آلية التذوق الجمالي القديمة أو ما يعبرِّ عنه البعض «بالذائقة التقليدية» المتمثِّلة ـ فيما استطعت أن أفهم ـ في شحنة الدلالات المعتادة الكامنة كذاكرة تاريخية للكلمات، وأن «الشعر الأصفى هو الميتافيزياء». ففي كون تنسحب منه الحياة كما ينسحب الدم من الوجه، تبقى بعض المجانية وحدها ضرورية وتلك هي رسالة الشعر، وأنه «ينبغي على الشاعر المعاصر كي يكون جديداً حقاً أن يتخلَّص من كل شيء مبهم ومن الآراء المشتركة جميعاً»، وأنه «لهذا ـ أي لأن الشعر الحديث غامض، متردِّد، لامنطقي ـ لا بدّ من العلوّ على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية، مزيد من السر والنبوءة، فالشكل يمّحي أمام القصد والهدف[٣]».

وقبل أن نبدأ في نقاش هذه الأطروحة فكرياً وفنياً سنحاول أن نتعرَّض لمفهوم «القطيعة المعرفية» كمصطلح نشأ في بيئة تاريخية معيَّنة، أي في زمان ومكان محدودين لأداء مهمة الضبط المعرفي لواقعة محدَّدة، ولذا فهو يكتب قيمته المعرفية اصطلاحياً بمدى قدرته على أداء مهمة التحديد المعرفي لتلك المسألة الواقعة في الزمان والمكان، إنه ليس شيئاً صالحاً متنقِّلاً عبر الزمان والمكان، بل إن فعاليته تكمن ـ على وجه التحديد ـ في مدى نسبيته وعدم إطلاقه.

تعرَّض هذا المصطلح لاستخدامات عديدة في عدد وافر من علوم الثقافة كان آخرها استخدام البنيويين له وتغيّر العلاقة ـ الواقعة خلال القرن السادس عشر وما يليه ـ بين ثقافة المجتمع الإقطاعي المسيطر في أوروبا وبين ثقافة المجتمع الرأسمالي الجديد الذي كان ينمو في رحمه، وذلك في مرحلة محدَّدة من مراحل نموّ هذه الثقافة الجديدة، بحيث استطاعت ـ بحكم كونها تعبيراً عن حركة اجتماعية شاملة جديدة ـ أن تجد في هذه القطيعة المعرفية مع ثقافة الإقطاع شرطاً لولادتها في إطار ثورة شاملة والدخول في مرحلة تغيّر كيفي جديد في كافة فعاليات الحياة الاجتماعية، مما جعل هذه النتيجة الثقافية تجيء تتويجاً لمرحلة طويلة من الصراع التاريخي بين الثقافتين في المجتمع الأوروبي.

إننا لا نريد أن ننجرّ هنا إلى الحديث عن تفاصيل تطوّر المجتمع الأوروبي ومدى تشابهه أو عدم تشابهه مع مجتمعنا العربي، ولا عن علاقة التبعية التي حكمت منطقتنا العربية وأحدثت بها تغيّرات بنيوية نتيجة التطورات اللاحقة للمجتمع الأوروبي ذاته، هذه التبعية التي هي في كثير من وجوهها ـ وبالأخص الوجه الثقافي ـ لا تزال قائمة بأشكال مختلفة، ولكننا نريد أن نقول إنه إذا أمكن لنا فهم الظروف التاريخية التي نشأ فيها هذا المصطلح وكأنه بالفعل قادر على أداء مهمته المعرفية آنذاك فليس بالضرورة أن يكون قادراً على إنتاج أية معرفة في زمن آخر وفي مجتمع آخر يختلف عنه في سياق تطوره، بل إن الضرورة قد تقول بعكس ذلك، فقد يمارس المصطلح تضليلاً معرفياً نتيجة لاختلاف الحالة موضوع الضبط، إذ إن الشروط التي توفَّرت آنذاك للمجتمع الأوروبي لحدوث ثورته الشاملة وبالتالي لإحداث هذه القطيعة لم تتوفَّر في نموّ المجتمع العربي، كما أن الظروف التاريخية التي عاشها المجتمع الأوروبي تختلف نوعياً عن الظروف التي يعيشها المجتمع العربي منذ بدء نهضته وحتى الآن. فتداخل الأنماط المختلفة للحياة الاجتماعية متجاوزة في مجتمعنا، دون غلبة كاملة لأي منها على الآخر مع الاعتراف بتفاوت تأثير هذه الأنماط، هذا التداخل ينعكس أمامنا بوضوح في حياتنا الثقافية بكل ما تحتويه تلك الأنماط من قيم سائدة رجعية وقيم استهلاكية وافدة رجعية أيضاً، وقيم تقدمية ممتدّة في جذورها التاريخية ومستشرفة آفاق المستقبل.

★ ★ ★

آن لنا بعد هذه الملاحظة السريعة على نسبية المصطلح وتاريخيته أن نلج إلى مناقشة الأطروحة التي أوردنا نصوصها من أقوال بعض منظِّريها، لكي نتبيَّن من جهة استحالتها الفلسفية المتمثِّلة بالذات في اطلاقيتها، ونتوصَّل ـ من جهة أخرى ـ إلى المحصلة الموضوعية التي تقود إليها في نهاية المطاف.

أولى سمات هذا الطرح أنه ينطلق من أن الواقع فكر محض أو بالأحرى الفكر المحض هو الواقع، ومن ثم يتم تجاهل حقيقة هامّة هي أن القطيعة مع الماضي في الشعر لا يمكن أن تتم بكيفيتها الصحيحة ـ إلا إذا أصبحت قطيعة فعلية مع أنماط الحياة الماضوية وليس مع الماضي من حيث هو ماضٍ، أي أن تتخلّق الحياة الجديدة إلى أن تصبح بديلاً تاريخياً عن السائد القديم، ولذلك ـ وبسبب هذا التجاهل ـ يتميَّز هذا الطرح بفهم خاص لمسألة الزمن التاريخي ومسألة الحرية الإبداعية في النصوص الشعرية.

فبالرغم من أن أول ما يواجهك في ظاهر هذه الأطروحة هو الحالة الخارجية الرافضة للماضي والقافزة مباشرة نحو المستقبل، إلا أن الأمر في حقيقته الداخلية ليس كذلك، فالزمن هنا ليس حالة متداخلة تؤمن ـ بالتجاوز ـ بعضها بعضاً في دينامية تتجاوز بدوزها مجرد الوصف التبسيطي للقَبْل بأنه ماض قديم والبَعْد بأنه حاضر حديث، بل إن الزمن في هذا الفهم فاقد ـ نظرياً فقط ـ لأحد امتداداته، أي أن الموقف على أساس هذا الطرح يشكِّل رفضاً تجاهلياً للماضي وليس تجاوزياً له، بخلقه ـ على مستوى الايديولوجيا ـ حالة من الفصل التعسفي بين وحدات الزمن المكوِّنة للتاريخ وبالتالي قطع جذور الذات الشعرية الحاضرة والمتكوِّنة بدورها تاريخياً، إنه الموقف العلمي باستلابيته تجاه واقع تاريخي آخر من جهة، وهو يعني في المحصلة اللاتأسيس بالتأسيس على الفراغ وتوهم حالة الخلق الإبداعي من لحظة الصفر المطلق، وهو ما عبرّ عنه أدونيس «بالتخلّص من الآراء المشتركة جميعاً».

ومن جهة أخرى فليس كل هجاء للماضي تجاوزاً له وليس كل مديح للمستقبل تأسيساً له، ولذا فإذا كان صحيحاً أن أهم تقويض لأية أطروحة ثقافية رجعية تسود حياتنا الثقافية يكمن بالضبط في نسف قواعدها الداخلية بإبداع يتطلَّع من الصراع معها إلى سيادة

هـذا الواقـع إحـلالاً لقيم ثقـافيـة جـديـدة أقـدر عـلى الإستجـابـة لمتطلّبات الواقع ثقافياً، إذا كان هذا صحيحاً فإننـا سوف نـلاحظ أن هذه الأطروحة لا تعتبر ذلك مهمة لها، وذلك بهروبها إلى الأمام نحو ما تسميه شعر المستقبل، وهو هنا مستقبل أثيري لا جذور له، مستقبل لا تاريخي، وهي لهذا السبب بالذات تصبُّ في طاحونة الماضي الذي ترفض سيادته بالتجاهل دون التجاوز. إن الهروب إلى وهم المستقبل تحلّلاً من أعباء الحاضر ومهامه لا يعني إلا الوقوع في الأزمان، إذ إن نقطة التمفصل الصحيحة للتأثير الإيجابي الفعلي لنقض سيادة الماضي الرجعي على حياتنا الثقافية هي الحاضر ممتدّاً في مَدَّين، وبدون ذلك يصبح مجرَّد سقوط في الماضي وتكريس للواقع السائد بالامتناع عن تغييره عبر الإنجاز الجمالي شعرياً، وكما أن عدم الفكر لا يشكّل خطراً على الفكر الرجعي، فإن عدم الشعر في نصوص شعرية لا يشكّل أي مسٍّ بمواقع آليات التذوّق الشعري التقليدية السائدة، وصفاء النيّة هنا ليس مهمّاً على الإطلاق كما أن الهروب إلى الأمام هروب لا لبس فيه.

وكما أن هذه الأطروحة لا تصارع الماضي بإنجاز فعلي، بل تستكين له (وهو ما سوف نلاحظه بوضوح أكثر عند مناقشة التنظير الفني للنصوص الشعرية المكتوبة في ضوء هذه الأطروحة) فهي كذلك لا تخدم المستقبل كما يبدو ظاهرياً أنها تتمنّى. ففي الشعر ـ كما في غيره من الفعاليات الثقافية ـ ليس مطلوباً من شعراء الحاضر أن ينجزوا فتوحات المستقبل إلا بقدر ما يتصل هذا المستقبل بلحظتهم التاريخية الراهنة، وفي كل الظروف فإن الاعتقاد بإمكانية إبداع شعر مستقبلي نيابة عن المستقبل وشعرائه ليس إلا وهماً خالصاً ينطلق من تهويم في المطلق بتخليه عن مهمة حقيقية لصالح مهمة وهمية، ولذا فإنه يضرّ المستقبل الشعري بالذات ،إذ إنـه يفقده ـ بفقدانه إنجازات الحاضر ـ ما سوف يعدّ تراثاً له يمكن ـ بجهود شعراء المستقبل وحدهم ـ أن يتجاوزه بالتأسيس عليه. إن المصلحة هنا ـ ودون أي تعسف في التحليل ـ هي فقدان المستقبل طريقه إلى التعينّ الفعلي وبالتالي اغتياله.

لقد أدّى هذا الفهم الخاطىء لمسألة الزمن وآليات التقدّم إلى خلق سلسلة طويلة ومشوَّشة من المفاهيم يروّجها منظّرو الصفحات الثقافية في المجلات العربية تنصبّ على التحرّر من عوائق الإبداع المتمثّلة في كل ما هو ماضٍ، ووضع الحرية ـ دون أي تحديد لطبيعتها ـ كأساس لإبداع فردي متحرِّر من كل نظام معرفي.

وقد يلبس القديم ثوب الجديد دون أن يكون جديداً، ولذا فإن عوائق الإبداع يجب البحث عنها خارج اتهام النظام المعرفي من حيث هو نظام معرفي، بالوقوف في وجه الحرية الإبداعية، فالحرية ـ إن لم تكن وعياً للضرورة التاريخية اجتماعياً وبالتالي ثقافياً ـ تمتزج امتزاجاً كاملاً بالاعتباط ومن ثم العبث والمجانية. كذلك فإن الوقوف موقف المعارض من كل نظام معرفي بإطلاق لا يؤدّي إلاّ إلى نسف الأسس الداخلية لتماسك المعرفة في منظومة تشكّل قوامها الذي تتعينّ به، ليقدِّم بديلاً يتمثّل في حالة التبعثر والتفكك في الفكر يتوازى ـ كتنظير فني ـ مع حالة تفكك وبعثرة المضمون في النص الشعري، وفوق هذا وذاك فإن الإبداع الفردي ليس في الواقع إبداعاً فردياً، إنه إبداع لفرد موجود ـ شاء أم أبى ـ في سياق تاريخي زمانياً ومكانياً وهو بذلك إبداع مشحون ـ شاء المبدع أم أبى ـ بدلالات ممتدّة في مدى زمني أبعد من ذاته الفردية، فليس هناك من يولد الآن حتى الذي يولد هذه اللحظة لأنه ببساطة ـ لا يولد ويكتب معارفه في مطلق من الفراغ. إن فردية مطلقة لا وجود لها إلا في الأوهام داخل مستشفيات المعتوهين.

إنني لا أحمِّل هذه الأطروحة ما لا تحمل، بل أقود نصوصها الـواضحة والمتكـرِّرة للتّخلّص من «كل شيء مبهم» أو مشترك إلى نهاياتها الحقيقية، وكنتيجة فإن القطيعة الكلية مع الماضي ـ فوق أنها ليست مجرَّد مسألة شعرية ـ تعني ـ شعرياً ـ القطيعة الكلية مع القارىء الذي يشكِّل هذا الماضي جزءاً من هويته الثقافية مثلما يشكِّل جزءاً من هويـة المبدع دون أن يعني شيئاً رفضه الاعـتراف بذلـك. فلا بدّ من مشتركٍ ما ليصبح القول قولاً، شعراً كان أو نثراً. ويجب ألا نعيد له إنتاج الماضي في أشكـال محسنة لتكـريس تذوّق تقليـدي متـدنيّ القدرة والاستيعـاب ويجيد صيـاغات جـامدة لا تتغيَّر، لكن تحرير النص من الفكر ـ سعياً وراء حرية مطلقة غير تاريخية وغير اجتماعية بالتالي ـ هو بالذات ما يعيد إنتاج المـاضي بتكريس بقـائه وعـدم المساس بسيـادته قفـزاً فـوق مهمـة تغييره الآتيـة إلى حـالـة مستقبلية موهومة.

وفوق أن القطيعة التامّة هنا تمثّل استحالة فلسفية تامّة باعتبارها ـ كما أشرت ـ محاولة للخلق من نقطة الصفر الزمني المطلق الوهمية فهي كذلك وبذلك فقدان لأهم شروط الإبداع الجمالي لأن الإبداع لا يصنع إلا من موقع الآتي محكوماً بضرورته التي هي: الآن، وأي اختلال سواء في الموقع أو في إدراك الضرورة يؤدّي إلى حالة من أنيميا الإبداع منتشرة على جسد نصوص ضامرة، يتستّر فيها الخواء في بساتين من التشكيل اللفظي المحض.

وبدون أن نتعرَّض إلى نقد تطبيقي لنصوص بعينها دعونا نلقي نظرة على السمات الأساسية للتنظير الفني الموازي للطرح الفكري الذي سبقت مناقشته، وسوف نلاحظ أول ما نلاحظ على النصوص المنتجة في ضوء هذا التنظير أنها ـ بفقدانها الصلة الصحيحة بالماضي كنقيض له يتخلَّص في رحمه ـ فقدت صلتها تماماً بالحاضر، فهي لا تقول لنا ـ نحن أهل الحاضر ـ شعراً نفهمه، وهو أمر متعمَّد يتم التنظير له بالقول بضرورة كسر انتظام السياق وبعثرة المضمون وفوضاه لكي يمكنه تحرير اللغة الشعرية من محمولها الدلالي التاريخي لصالح احتمالات متعدِّدة ولصالح كشف لغوي شعري يخلق ذهناً حراً من كل قيود المعنى، ويتم ذلك للإيهام بأنها نصوص ليست لها زاوية رؤية، أي أنها نصوص يتمثّل مضمونها في تحرّرها من المضمون وينحصر إبداعها في تشكيلها علاقات بين مفردات «لا يحيل بعضها على البعض لغوياً أو دلالياً»، فكل مفردة تقوم بدورها الخاص في خلق

صدقها اللغوي، إنه «شعر لا يقول، شعر يفتّت القول فيقتله»[٦] ويعتبر أن كل ما هو قابل للالتقاط من معنى قابل للانتظام في نموذج، والشعر بطبيعته ضد النمذجة.

ولن نناقش ما إذا كان المعنى ضرورياً للنص أم لا، فذلك مما لا حاجة لنقاشه، لكننا سنناقش القول بأن فوضى هذا الشعر هي انعكاس لفوضى الواقع الذي أنتجه، مما يجعله معبّراً صادقاً عن حالة قائمة، فهذا القول ينهار تماماً أمام ما يحدث فعلاً في هذه النصوص من محاكاة للتصدّع والانهيار القائمين في الصالح الاجتماعي، والفرق شاسع بين المحاكاة المتمثّلة في إعادة إنتاج موازية لشظايا الواقع المنفصلة، وبين إعادة خلقه بتقديمه شعرياً من موقع وزاوية رؤية تحدّد موقفها منه في إطار حركته عبر دلالاتها الخاصة وبتقنيات فنية مبدعة ليصبح الواقع هو المادة الخام التي يعاد خلقها بتشكيل فني، لكن الشعر هنا لا يحيل على واقع مادي بل يحيل على فوضاه الخاصة به بحجة رفضه الانتظام في نموذج. إن فقدان الحرية الإبداعية ليست في الانتظام بحدّ ذاته، بل في الوقوع في أسر انتظام ما بتكراره رغبة واهمة في تسكين الواقع وتأسيسه، كذلك فإن تكرار عدم الانتظام كصيغة للعمل الفني أقرب إلى الوصفة هو انتظام أيضاً يخلق لنا، كما نستطيع أن نلاحظ نصوصاً غاية في التشابه والتكرار في سمتها الأساسية ولا تختلف إلا في كيفية ترتيب المفردات ليخلق كل منها فوضاه الخاصة.

لقد أشرت في السطور السابقة إلى أن هذه الأطروحة تقع مباشرة في محصلتها ـ داخل حالة ماضوية، ويمكننا ملاحظة ذلك ـ من باب التدليل ـ في أنها تقع بالضبط في أهم مزلق تنتقد فيه الشعرية التقليدية، وهي تهمة التركيز على الشكل المتمثّل هنا في الوزن والثقافة وإهماله خلق حالة شعرية مبدعة، واقتصاره على أشكال المحسنات البديعية أو أنماط البلاغة التقليدية وأنه لا يعمل على خلق شعر يتصل بروح العصر (يمكن الرجوع إلى كتاب زمن الشعر لأدونيس ص ٥٥ ـ ٥٦)، وبسهولة نستطيع أن نلاحظ التناقض الصارخ بين هذا الانتقاد وبين جوهر الأطروحة الذي يؤكّد على إيحائية الشكل كهدف وحيد في ذاته للنص الشعري، فإذا كانت القيمة الشعرية لبعض الشعر العمودي تكمن في تشكيليته حيث يمكن تحويل الكثير من القصائد إلى نثر لمجرّد تخليصها من الوزن العروضي والقافية، فإن الشكلانية الجديدة المنتحلة تسمية الحداثة ليست مؤهّلة مطلقاً لتكوين بديل موضوعي لهذا الماضي، ولهذا فإنها تعيد إنتاجه مقلوباً على رأسه من باب التمويه، رغم أنها تنتقي جهداً كبيراً في هجائه ممثّلاً في حالة تشكيل لا تحيل على العالم الواقعي الغني المتحرّك، بل على صورة وهمية لواقع ساكن جامد خال من المعنى.

إضافة إلى ما سبق، فهذه النظرة تتصف ببراجماتية ذرائعية واضحة، وذلك حين يرد الحديث عن الأهمية الموضوعية للشروط الشكلية للكتابة ـ أياً كانت ـ إذ يكشف هذا التصور عن تناقض داخلي فيه، ففي الوقت الذي يتهم فيه الشعر التقليدي لأنه «غامض متردّد لا منطقي لا بدّ أن يعلو فوق الشروط الشكلية». «فالشكل يمحى أمام القصد والهدف»، ولذا نلاحظ الدائرة[٦] المغلقة التي تجري الحركة داخلها. إن امّحاء الشكل أمام هدف ما ـ إذا ما قبلنا جدلاً به ـ يترتّب عليه وجود هذا الهدف أصلاً، الأمر الذي تمّ التنظير لعكسه ولعدم الوقوع فيما هو قابل للالتقاط من المعنى، مما يعني في نهاية المطاف امّحاء الشكل الفني والهدف معاً أمام العدم واللاشيء.

إن تعليقاً على وهم انعدام زاوية الرؤية في أي نص، والاعتقاد بأن الشعر الذي لا يقول شيئاً لا يهدف إلى شيء، ضروري جداً، فالواقع أن شعر الاحتمالات المطلقة دون إحالات أو رموز وتفكيك بنية النص عمل مهدوف إليه بكل دقة، فإذا كان صحيحاً أن القارىء ليس عليه أن يبحث في النص عن النوايا الحقيقية للكاتب، فليس صحيحاً أن يتوهّم الكاتب أن نصه دون نوايا. فعدم قول شيء ما، أي العبث والمجانية واللامعنى، وعدم خلق رسالة ما ـ غير الفن ـ إلى القارىء هو في حدّ ذاته توجّه يستهدف تغييب المشكلات الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيراتها في الثقافة لصالح ثقافة الضباب.

إن الكتابة هي المحاولة الصادقة لتملك الواقع التاريخي قبضاً على الأساس المحتجب فيه وراء طبقات متراكمة من الظاهري، كلما اخترقت الكتابة واحدة اعترضتها أخرى في ملحمة استنباط الأدوات القادرة على ترويض الواقع من خلال لغة همّها أن تَرى لا أن تُرى، كل كتابة إرادة، فإما أن تقبل بالمخاطرة فينتصر الفكر في محاولة المعرفة، وإما أن تنهزم إلى مرئي يتسطّح فيها أو تزداد ضحالة في ثرثرة هي ضرر اللغة الجوفاء، وبذلك تتخلّص على المعرفة في لغة تتستّر فيها الفراغات داخل صلة برّاقة من الشكل ينزلق إليها باسم الذات أو باسم الإبداع، وتأسيساً على ذلك فإن حصر هذه المسألة في إطار الفن لا يعني أكثر من فهم ميكانيكي لحركة التطور على أنها حركة خطية صاعدة متصلة، بدل أن تفهم ـ كما هي عليه ـ كحركة متعرّجة ذات انكسارات وانقطاعات لكنها صاعدة في محصلتها العامة النهائية، وإذاً فإن عملية تجاوز الماضي ـ وليس تجاهله ـ في إطار الإبداع الشعري لا يتم بعملية انتقال من نظرة إلى نظرة أخرى، أي بعملية ذهنية ذاتية، بل بعملية انتقال شاملة من بنية اجتماعية كاملة يشكّل الماضي أحد عناصرها المكوّنة لها والممتازة بقابلية للتجدّد، إلى بنية اجتماعية أخرى لها ـ بدورها ـ ماضيها المكوّن لأحد عناصرها، وتصل ـ عبر تطورها ـ إلى النقلة الكيفية التي تسمح بعملية انقطاع معرفي مع أطروحة الماضي الشعرية وآليات تذوقها كفعالية راهنة مسيطرة، وذلك لإفساح المجال أمام تخلّص أطروحة جمالية جديدة تصنع بدورها مع الزمن ـ وفي عملية غاية في التعقيد والتشابه ـ آليات تذوّقها الفني الخاصة بهذا الفهم...

يصبح هذا الفهم الشعري المبدع حالة من التداخل العضوي

بين الفكر وشكل تجدّده شعرياً، وتصبح العلاقة بين ما يراد قوله وبين الصياغة الشعرية له علاقة ضرورية يغيب فيها الفكر في إعلى درجات حضوره «وتتبخَّر ذيول الشكل نحو الفكر لينطق الشكل بكل أبعاد الفكر واحتمالاته»(٧)، وبهذا يصبح شعرنا هو شعر الحاضر، مفتوحاً على الامكان، والمتميِّز بإيحائية لا يمكن حصرها في معادلات للمعاني، ولا يقع في فخ النثرية اليومية الفجّة سواء كانت تقريراً سطحياً لمعانٍ مباشرة في قالب موزون مقفًى، أو كانت سقوطاً في التجريد والتهويم والفراغ، وهما وجها العملة الواحدة لتصوير الواقع الثري تصويراً هزيلاً خاوياً، إن اللغة الشعرية تستنتج في إنتاجها للواقع في حقيقته الموضوعية وبشمول لتناقضاته، لا الواقع كما تصوّره الايديولوجيا الماضوية سطحاً لا عمق له.

حسناً... هل يبدو أنني أقف ضد الجديد؟ أو هل أبدو معترضاً على حرية ذات الشاعر الإبداعية؟ أو أنني أقف مع ما هو جديد حقاً في الجديد؟

كل هذه الأسئلة قد يطرحها البعض وقد نوافقه، من أجل خلق نقاش يُغني الثقافة في وطننا العربي وصولاً إلى تنقية حقلنا الثقافي من أعشاب الخطأ والضباب وعدم الوضوح.

بنغازي

الهوامش:

(١، ٥، ٦، ٧) في القول الشعري، د. يمنى العيد.
(٢،٣) رينيه حبشي، مجلة شعر، عدد٢.
(٤) أدونيس، في زمن الشعر.

«في النّص والقراءة والأجناس الأدبيّة»

مصطفى الكيلاني

(١) المنهاج في قراءة الأجناس الأدبية.

«النصّ» و«الجنس الأدبيّ» و«القـراءة» ثـالـوث يهـدم خـطوط التواصل الدلاليّ المعتادة كما يظهر في علاقة التوجُّه: «من.... إلى..» أو العـطف بالـواو مُـرُوراً «بـالنصّ» و«الجنس» في آن أو العـطف «بأوْ»: «النصّ أو الجنس» تنقّـلا عَـبْرَ النصوص التي هي وقـائع، وارتبـاطاً بـالجنس الذي هـو حتماً مفهـوم مُسَبَّق ونتيجة شِبْـهُ منتظرة، فَيَسْتَوي الـوَضْعَـان: نصّ تـابع لجنس أو جنس قـائم أو مُتشكِّل في نصّ.. وَإذا سَلَّمْنا بأنَّ الشعريَّة كما يُعَرِّفها جيرار جينات (Gérard Genette)[1] هي «علم» قديم وحديث جدًّا في آن فـإنَّ قضايا دراسـة الأجناس الأدبيَّـة مواضيـع «قديمـة حديثـة»: تكتمن الأجنـاسُ المعاصرة آثـارَ أجناسٍ قـديمة وتُشَدّ مفهوميّـاً إلى مجمـوع افـتراضات تستلزم وَضْـعَ المُسَلَّم المعرفيّ قبـل النصّ أو إعادة النصّ إلى مُسَلَّم هـو الجنس الذي هـو مَجْمَع صفـات أدبيَّة يكـون بها ذاتـاً متفرِّدة تختلف عن كيان ذات أخرى.. وحينما تُدْفَعُ دراسة الأجناس الأدبيَّة عامَّة نحو سؤال العـلاقة بـين الجنس والنصّ[2] يكون الخـروج حَتْماً من سياق «النّـظريَّة الأدبيَّـة» إلى المجال المعـرفيّ حَيْث التجاذب على أشدّه بين النصّيَّة والمفهوم الأنطولوجي، بين «الواقع والعـادة»، بـين «المُتعـدّد والـواحـد»، بـين «الـلاّ ـ مُسَمَّى والتسميـة» تُشَرِّع الحدود بين شتّى النصوص وتُقارن بَيْنَ نصٍّ وآخر.

هل لقراءة الأجناس الأدبيَّة منهاج مُحَدَّد؟.

تُعَدُّ هذه القـراءة في صميم «تاريخ الأدب»، الذي هـو تاريخٌ لَيْسَ في الـواقع سـوى خَطٍّ أُفُقِي يَشُدّ ظـواهر النصوص الأدبيَّة إلى نظام تَوَاصُلِيّ يُعَقْلِنُ ارتباط الحادث بالمُنْقَضِي وَيَسْعَى إلى إبانة عـلاقة الأصل بالفـرع الَّذي يُمْسي في غَمْـرَةِ تَكَرُّرِ الفعـل الإبداعيّ أَصْـلاً يَتَهيْكَـل باستمـرار في سيرورة الكتـابة ولا يستقـرّ في وضـع واحـد، كذلك تكون القصيدةُ قصائد والروايةُ رواياتٍ وَيَنْهَدّ الواحد تمـاماً في غمـرة المُتَعَدِّد، وإذا الأجنـاسُ في الأدب العـربيّ من قصيـدة وَمَثَـل وخُـطبة وَخَـبرٍ وسيرة ومجلس أدبيّ ومقـامة ورسـالة نصـوصٌ قـديمـة تولَّدت عن نصوص سابقة انقرضت، وهي مجالات يتقاطـع خلالهـا الشفـويّ والمكتـوب وَتُـوَلِّـد نصـوصـاً لاحقـة تشكَّلت في أجنـاس مُحْدَثَة كالرواية والقصَّة والترجمة الذاتيَّة والمُذكِّرة... وقـد تَرِدُ هـذه النصـوص أيضاً في تَصَـوُّر مُخَالِف إلى مُـوَلِّد آخـر هو مـركز الآداب الغربيَّة، فَيَسْتحيـلُ عند ذلـك ربط الحادِث بِسَـالِفٍ وَاحِدٍ وإنَّما هو الـرجوع إلى أَصْلَيْن يلتقيـان في سيرورةِ تَـطَوُّر المُجْتَمَعـات العـربيَّـة ضِمْنَ كيـان مشترك ليس إحْيـاءً لـلأدب السرديّ العـربيّ القـديم وللقصيدة التراثيَّة فحسب، وَلَيْسَ الأدبَ السرديّ الغربيّ بـواجهاتـه المتعدِّدة أو الشعر في تعـدُّد أشكالـه التعبيريَّـة يُنْقَلان في آن إلى ذَاتِ الحدث الإبداعيّ العربيّ بل هو تركيب تتفـاعل داخله آداب سرديَّـة وشعريَّة مختلفة قديمة ومُحْدَثَة أسهمت فيها شعوبٌ وحضارات اكتمنتها رَحِمْ اللغَّة الجماعيَّة قبل أن تستقـطبها لحظة الفعل الكتـابيّ الفرديّ وأثنـاءه، وإذا النصوص المعـاصِرة من سرديَّة وشعـريَّة بُنَـىً مُحْـدَثَـة تتفـاعل داخلهـا أزمنة وقيم جمـاليَّة ورُؤى مختلفـة تضرب أشـواطـاً في الـزمن المنقضي وتُبْحـر في العصر الـذي تنتمي إليـه خـارج الفضـاء المجتمعيّ المُغْلَق بَحْثـاً عن كونيَّـة رَحْبَـة تمتـدّ في الـ «هنـا» العـالميّ و«الآن» بعُمْق الذات الإنسانيَّة. وكأنَّ الخطّ المرئيّ الذي هو تاريـخ الأجناس التقريبيّ حركةُ تَوَالُد يكون المُتَعَدِّدُ داخلها أَصْلَ الـواحد، والواحدُ ينقسم بمـرور الزمن إلى مُتعـدِّد، فَتُفْضي الحكـايـة المُطَوَّلـة وحوارُ المَجَالس الأدبيَّـة وأدب الـتراسـل والسيرة والحـديث والروايـة الكلاسيكيَّة الغربيَّة من النشأة إلى القرن التـاسع عشر[3] إلى ميـلاد روايـة عـربيَّـة شهـدت مـراحـل نُمُـوٍّ ذاتيّ على امتـداد قـرن من الزمن ـ تقريباً ـ كما يتولَّد عن القصيدة العربيَّة القديمـة في نقلاتها

الكبرى واتّجاهاتها إضافةً إلى الشعر العالميّ بتفرّعاته المختلفة نصٌّ شعريّ عربيّ مُتعدِّد يخترقه صراع حادٌّ بين القديم والمُحْدَث تَوْقاً إلى شعريَّة كتابيّة تعيد للّغة بدائيّتها الخلاّقة وتفتح لحظة الكتابة على «الآن» والـ «هنا» بعيداً عن شعرية النظم ونماذج التعبير المُتكرِّرة. . . غير أنَّ الخطّ المرئيّ الذي هو تاريخ الأجناس نظام سيرورة يفترض مُسْبَقاً الخروج عن أيّ تشكّل بنيويّ أو حضور ذاتيّ فاعل تماماً كالحركة الخاضعة قبليًّا لقانون العِلّيَّة أو التضادّ، فهو المُطْلَق الساكن يُوهِم بالحركة وَلَيْسَ سوى المثال يكتسح مجال الواقع وَيُفْقِدُه أساسَ التعدُّد الذي به يكون واقعاً حركيًّا. . .

كيف ننتقل في دراسة أجناس «الأدب العربيّ المُعاصر» من الخط الظَاهِر إلى «الماوراء» المُفْتَرَض حيث التاريخ زمن نصيٍّ والمجتمع هو مجتمع النصّ المقروء و«النظام» حركة لا تخضع لِمُسَبَّق فكريّ والنصّ المُجْمَل - الّذي يَبْدُو وَاحِداً متماسكاً في لحظة القراءة - نصوصٌ مُتَجمِّعة، تتلازم وتتداخل تتآلف وتتباعد في الآن ضمن نسيج لغويّ مُتفَرِّد هو ذاتُ النَّص، بناءٌ خاصّ، مشروعُ تَقَبّل مَفتوح باستمرار على لحظة القراءة المُنْحَدِرة من دَفْق الآتي؟ لا يُمْكِن لدراسة الأجناس الأدبيَّة - عامَّة - إلا إن تكون خاضعة للمقارنة، تتَّخذ الخطّ المرئيّ (تاريخ تطوّر الكتابة الأدبيّة) مدخلاً إلى الأبنية النصّيَّة لِمَعْرفَة العناصر التركيبيَّة وملامح فِعْلِيَّة الخطاب الخاصَّة. . . وبهذا التوجُّه إلى ما وراء الخطّ الظاهر تكون القراءة مُقارَنَة تَنَاصّيَة تبحث في مختلف الترابطات داخل أيّ بِنَاءٍ نَصيٍّ وتنتقل من خَانَة دَلاَليّة إلى أخرى بحثاً عن مرابض الإدلال (Signifiance) للكشف عن شبه المُحْتَجب وَمُلاَمَسَة المُحْتَجب حيث الدلالة تَئِنّ[4] لا يُقِرّ الترابط المباشر بين الدّال والمدلول بَلْ يفتح دَوْريَّة الازدواج والتلازم الثنائيّ على أنفاق هي «مدلول» يُفَجِّر الدلالة في مُتَعَدِّد لا نهائي ويُفضي الكلام إلى «ما وراء لغويّ» تستعيد اللّغة خلاله بدائيّتها الخلاّقة ضِمْن كيان حركيّ من الفعليَّة الناطقة، وإذا دراسة الأجناس الأدبيَّة عامة بهذه الملاحظات المدخليَّة المختصرة شموليَّة المفهوم والمنهاج القرائيّ تَتَنَزَّل حتماً ضمن خطّ من التواصل التاريخي يكشف بلغة الترسيم عن ارتباط المُحْدَث بالمُنْقَضي جزءاً من المُحْدَث حاضراً مُبَدَّداً فاقداً لِتَمَرْكُز أنا - الفعليَّة فيه، يحمل أصداء جِنْسٍ أو أجناس هالكة تركت آثارها وانقرضت من حيث هي ذوات أجساد لها بُؤَرُها الخاصَّة وتشكّلاتها البنيويَّة المتفرِّدة. . . أمَّا المحتجب في البعد الثالث من قراءة الأجناس فإنَّه وجه للاستحالة يُمسي عِنْدَ فِعْلِ الحَفْر إمكاناً للفهم لا يَتَحَقَّق بعضه إلاّ بالجهد التأويليّ (Herméneutique). فيكون البحثُ في الأجناس مُقَارَنَةً في سياقه العام، تَنَاصّيًّا في نزوعه إلى تفكيك النصّ المُجْمَل، تأويليًّا في أبعاده الحضاريَّة، يَنْزَع إلى إن يكشف عَبْرَ وجود النصّ عن نصّ للوجود[5]. وبهذا الجمع بين المقارنة والتفكيك التناصّيّ والحفر التأويليّ يفقد المنهاج تناظمه القائم على وحدة التصوّر والاتجاه وَيُمْسي مُجمع أفكار يتعسّر المُؤالفة بينها والقراءة التجريبيَّة إذ المقارنة تستلزم تحرّكاً بين النصوص وفوقها في حين تكون المقارنة التناصّيَّة استحضاراً لما يمكن التوصّل إليه بذاكرة القراءة الآنيَّة عند اختراق مجال النصّ الواحد، أمَّا التأويل فإنَّه الافتراض يتحدَّد في سياق مَوْقعيّ هو النصّ وَيُحيل عَلى سياق آخر فكريّ ينبعث من النصّ ويُشَدُّ بعضه إلى ثقافة صاحب التأويل. . وبهذا التعدّد يصبح المنهاج مشروعاً لا يتحقّق منه إلاّ القليل عند حدوث الفعل القرائيّ ويكون الجنس الأدبي صَدى وقائع نَصِّيَّة، يَضْمَحِل تماماً عند التوغّل في خصوصيَّة النصّ المقروء. .

هل دراسة الأجناس بَعْدَ هذه الملاحظات الأوَّليَّة معركة فكريَّة خاسرة توهم بأنّها في صميم المشغل الأدبيّ وهي خارجة عنه إلى حيّز معرفيّ يصعب بل قد يَسْتَحيل ضَبْط مداره؟.

هل تستلزم الشعريَّة المعاصِرة إعادة طرح القضايا المُتّصلة بالأجناس الأدبيَّة قديمها وحديثها؟.

هل تحتاج الشعريَّة العربيَّة المعاصِرَة إلى نظريَّة الأجناس الأدبيَّة استقراءً للتراث وَبَحْثاً في أدقّ خصائص التجربة الإبداعيَّة الراهنة وتأسيساً نظريًّا للكتابة الأدبيَّة مُسْتَقْبَلاً؟

(٢) النصّ، التناصّ، الجنس الأدبيّ.

إذا عُدْنا إلى «لسان العرب» لابن منظور[6] توزّعت دلالة «نَصّ» في حقول مختلفة. إنَّ الجذع المشترك: «نَصَصَ» الّذي يتفرّع منه الفعل «نَصّ» ينقسم إلى عديد التوظيفات منها ما يُقارب «النصّ» بدلالاته المعاصِرة، ومنها ما يَنْأى عنه إلى مجالات أخرى. فالنصّ - إذا جمعنا السياقات القريبة دلاليًّا من هذا العصر - هو الظهور: «نَصّ الحديث يَنُصّه نَصًّا: رفعه، وكُلُّ ما أُظْهِرَ فَقَدْ نُصّ». وقد يصل الظهور إلى حدّ «الفضيحة» (الظهور إلى حدّ البروز) كَأَنْ يُخْرَجَ النصّ من حيّز الكتمان: «اللاَّ - وجود» إلى الوجود المُنْكَشِف: «وَوُضِعَ على المِنَصَّة أي على غاية الفضيحة والشُهْرة والظهور» والنصّ هو التراكم (الكثافة أو التراصّ): «وَنَصّ المتاع نَصًّا: جعل بعضَهُ على بَعْض». والنَّصّ هو «التحريك (حركة): «النصّ التحريك حَتّى تستخرج من الناقة أَقْصَى سيرها»، و«النصّ والنَصِيص: السير الشديد والحثّ».

وَالنَّصّ هو اكتمان معنى (وُجود معنى خلف الظاهر): «ونصّ الرجل نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده» والنصّ أقوى الجهد: «وكذلك النصّ في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدّابة». والنصّ استواء (ضرب من التناسق أو التناظم): «وانتصّ الشيْء وانْتَصَبَ إذا استوى واستقام».

تَتَنزّل هذه الدلالات في نسق واحد: النصّ هو الظهور، التراكم، الحركة، سياق مُحَدّد يحمل معنىً، ضربٌ من التناسق. غير أنّ الاستناد اللّغوي أي النصّ باعتباره نسيجاً لغوياً وجهازاً مفهومياً لا يعني شيئاً في «لسان العرب». أمّا النصّ (Texte) في التوظيفات النقديَّة المعاصرة[7] فإنّه نسيج كلمات يقترن مفهومه بالكتابة وتُعرّفه

الموسوعة العالمية «بأنّه «سلاح ضِدّ الزمن والنسيان وحيل الكلام». إنَّ الكلام يظهر فجأةً ثمّ يختفي، أما النّص فلإنّـهُ مكتوبٌ يتواصل في الوجود، وهو مُقْتَرن بمؤسّسات.. لقد تحوّلت كلمَة «نصّ» في اللّغة العربيَّة من الاستعمال الأداتيّ المباشر إلى استعارة كبرى تُماثِل Texte بالفرنسيَّة. وإذا كان فقه اللّغة قديماً هو الّذي يهتمّ بالنصّ بَحْثاً عن الحَقيقة فيه الّتي هي حقيقة ماورائيّة في الأساس فَإنَّ اللّسانيّات هي الأرضيَّة الأولى تقوم عليها البنيوية ومرجع القراءة المُعَاصرة الأسَاسي.. ولئن اهتَّمت اللّسانيات بدراسة الجملة (الصّوْت، اللّفْظ، التّركيب) فإنَّ البنيويَّة سعت إلى تطوير الأدوات اللّسانية منذ دي سوسير (De Saussure) وسعت إلى البحث في علاميَّة النصّ عامَّة. إنّ النّص جهاز لسانيّ متداخل التركيب يجمع بين كلام يُوَجَّه مباشرةً قَصْدَ الإعلام مع ملفوظات مُتنوّعة يتضمَّنها الخطاب الواحد. وإذا عُدْنا إلى تعريف «الموسوعة العلمية»[8] للنصّ الأدبيّ وهو من إنجاز رولان بارط (Ronald Barthes) الّذي استند فيه على جوليا كريستيڤا (Julia Kristeva) اتّضح لنا النصّ ممارسة ذات دلالة، وهو بناء يتوالد تبعاً لقوانين تسكنه في الدّاخل وتقضي بالتواصل بين المكتوب والقراءة، والنصُّ إدلالٌ (Signifiance) والنصّ تَنَاصّ[9]. فالدّلالة لا تَتَكوَّن تبعاً لمادَّة الدالّ بل إنَّ التنوّع أو الاختلاف هو الأساس الّذي انبنت عليه العلاميَّة. إنَّ التَعَدُّد هو الّذي يُقرّ ذات المتلفِّظ الذي لا يستقرُّ في أداء (Énonciation) واحد بل إنه مقترن بخطاب الآخر.. ونتيجة لهذا التعدّد لا تكون الدلالة ظاهرة تجريد لغويّ كما ذهب إلى ذلك دي سوسير بل إنّها تندرج ضِمْنَ عمليَّة يلتقي فيها المُتَكَلّم بالآخر والسياق المجتمعيّ. وليست الذات (الفاعلة) المتكلّمة في هذا المجال كلاسيكيَّة الدَّلالة مُجَرَّدة المفهوم وإنّما هي ذات واقعيَّة تتبدَّى في المُمارسة، أداتيّة تدعم طاقة اللّغة النشيطة، تستلزم رَصْداً لحركتها في الواقع التطبيقيّ بعيداً عن الإطلاق الّذي يعود بالذات إلى تعميم الكوجيتو الديكارتي وإلى مختلف المفاهيم الإطلاقيّة السابقة. أما اللّغة في الواجهة الثانية من تعريف النصّ فإنّها الانتقال من حيّز الإطلاق إلى مجالٍ من التخصيص، فيكون النصّ خلقاً جَديدَ اللّغة، وتعدّد القراءات، وفي ذلك التعدُّد يتَّضح معنى التوالد الّذي يقضي بأنْ يكون النصّ بناءً مُنْفَتِحاً باستمرار، لا ينحبس في سجن دلاليّ واحد.

ويمكن الخروج في تعريف النصّ ضمن الواجهة الثالثة من قواعديّة(Canonique) الدّلاَلَة الواحدة إلى الإدْلال حيث يتخلّص فاعل النصّ من منطق أنا الكوجيتو وينخرط في مجالات منطقيَّة أخرى... إنَّ الإدلال - بخلاف الدَّلالة - لا يمكن حَصْرُهُ في التواصل والظهور والتعبير، وهو يضع الفاعل - سواء كان مُؤلفاً أو قارئاً - داخل النصّ في صورة ضياع يبحث له عن المتعة... ويستدلّ بارط «بالنصّ الظاهر» (Phéno - texte) و«النصّ التكوين» (Géno - texte) كما ظهرا في كتاب «ثورة اللّغة الشعريَّة» لجوليا كريستيڤا[10]. إن «النصّ الظاهرة» مقترن بالملفوظ (Énoncé) من حَيْثُ هو تركيب لسانيّ (أصوات، ألفاظ، تراكيب...) ولا ينفتح على الأداء (Énonciation)، وهو - باختصار - موضوع العلاميَّة الخاصّ في حين يعمق «النصّ - التكوين» ليشمل أدقّ العمليّات المنطقية الخاصَّة بتَكَوُّنِ ذَاتِ الأداء، إنّه المَوْضِع حيث يَتَهَيْكَلُ «النصّ الظاهرة» فلا يُمَثّل بنية بل تَنْبَناً لا يمكن تحليله بِعِلْم النفس التحليليّ لِأنّه ليس مَكْمَن اللاّوعي... لقد تجاوزت علاميَّة الدَّلالة (Sémanalyse) بالإدلال و«النصّ التكوين» - ضمن رؤية ابستيمولوجية - العلاميَّة التقليديّة الّتي تبحث فحسب في بناء الملفوظ (Énoncé)، وَاكتشفت أنَّ النصّ تناصّ. ذلك أنّه يُعِيد تَوْزيع اللّغة. يتضمّن أجزاء نصوص أو خيالات نصوص.... إنَّ التناصّ إقرار بأنّ للنصّ تركيباً خاصّاً يختلف به مفهوميًّا عن العمل الأدبي (L'œuvre) إذ يُعَرَّف العمل عند بارط[11] بأنّه موضوع مُحَدَّد يستقرّ وجوده في موقع فيزيائيّ كَأَنْ يُوضع على أحد الرفوف المكتبيَّة في حين يُمثّل النصّ حقلاً منهاجيًّا (Méthodologique). وإذا كان «العمل الأدبيّ» يتضمّن النّص وينفتح على المحيط التاريخيّ والمجتمع فإنّ «النصّ» تركيب لغويّ يُعَرَّفُ أساساً بالإدْلال...

هل النصّ بعد هذه الملاحظات المعجميَّة مُرادِفٌ للجنس الأدبي؟.

هل الجنس أقرب إلى «العمل الأدبيّ» منه إلى النصّ؟.
كيف تتباعد المسافات وتتقارب بين النصّ والجنس الأدبيّ؟.

(٣)الأجناس الأدبيَّة بين التّراثَيْن النّقدِيَّيْن: الإغريقيّ والعربيّ.

كيف نظر الإغريق إلى الأجناس الأدبيَّة؟ هل غياب التسمية في النقد العربيّ التراثيّ يعني انتفاء وعي الأجناس الأدبيَّة العربيَّة قديماً؟ هل تلتقي التسمية الإغريقية في مَوَاطِن بوعي الأجناس الأدبيَّة العربيَّة إن وُجِد؟.

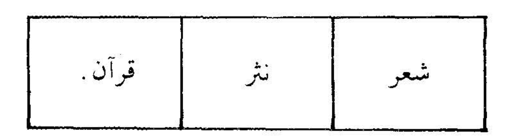
يَضَع أفلاطون وأرسطو تقسيماً للأجناس تبعاً «لنمط المحاكاة». وإنْ بَدَا الربط بين «الجنس» و«النمط» من جهة وبين الجنس والواقع الأدبيّ الّذي هو «النصّ» على سبيل الافتراض من جهة ثانية أقرب إلى التبسيط منه إلى التداخل والعُمْق المفهوميَّيْن فَإنّه يُمثّل نقلة خطيرة في نظريَّة الأدَب قديماً... إنَّ الأجناس في الأدب الإغريقي وإنَّ تنوَّعت فإنها شعريَّة تُشدّ إلى جذع واحد وتتفرَّع إلى ضروب من القول الشعريّ. إنَّ من أبرز مُنَظّري الأجناس الأدبيَّة الكلاسيكيّين أرسطو وهوراس(Horace)، وإليهما تعود الفكرة القائلة بأنَّ المأساة (التراجيديا) والملحمة (Épopée) هما من أهمّ النماذج إذْ تعود إليهما مُختلف الأجناس[12]. وقد نجد الجُذور الأولى لنظريَّة الأجناس الأدبية في «الجمهوريَّة» لأفلاطون.. إنَّ طرد الشعراء من «مدينة» أفلاطون يُردُّ إلى اعتبارَيْن أسَاسيّين: يتمثّل الأول في محتوى

الأعمال: اللوغوس (Logos) الّذي هو مبعث الأخلاق الفاضلة، وليس للشاعر أن يُبْرز النقائض لدى الآلهة والأبطال، ويُفسِّر الاعتبار الثاني بالشكل (Lexis) الّذي يهوى نمط التَمثُّل... إنّ أيّ قصيدة هي الحكاية (Diégésis) لأحداث مرّت وانقضت، أوْ حاضرة، أوْ ممكنة الوقوع مستقبلاً. ويمكن لِهَذه الحكاية أن تتّخذ أشكالاً ثلاثة: أن تكون سرديّة مطلقة أوْ تكون مُحاكاة كالمسرح عن طريق الحوار بيْن الشخصيّات أو مختلطة تَجْمع السرديّ بالحركيّ كما يظهر ذلك في أعمال هومير (Homère). فالإدانة للشكليْن الثاني والثالث صريحة في «جمهورية» أفلاطون، ومعاداة الشعراء مُعلنةٌ لما يتّصف به الشكلان من احتواءِ مواضيع لاَأخْلاَقيّة... لقد اهتمّ أفلاطون بالشعر السرديّ في دلالته العامّة ولم يبحث في الشعر الغنائيّ دون نَفْيٍ له، وكان دافعه إلى ذلك الاعتقاد بأنّ الشعر تَمثُّل، مُحاكاة.. ولم يهتمّ أرسطو في كتابه «الشعريّة» ـ شأن أفلاطون ـ بالشعر الغنائيّ.

إنّ الشعريّة القديمة بهذا التوجّه إلى «المحاكاة» وظيفة أدبيّة لا تنفصل عن أخلاق مجتمع، تُجَسِّم علاقة التَفاعل بَيْنَ الذات ومحيطها وتُشَرِّع قِيَماً جَماليّة لها أُسُسُها الأخلاقيّة تتبدّى في المُفاضلة بين الأجناس. ولا يُمكن إدراك ذلك إلاّ بالرجوع إلى «نظام الأجناس» الّذي يستلزم فصلاً مفهوميًّا بَيْنَ «النمط» و«الجنس»، فلا يكون الشعر شعراً عند كُلٍّ من أفلاطون وأرسطو إلاّ إذا كان تسجيليّاً، وليس «النمط» دلالة على «الشكل» كما هو الشأن في المقابلة بين الشعر والنثر أو بَيْنَ أصناف الشعر بل إنّه يَخُصُّ وضعيّة الأداء (Énonciation)[١٣]...

يعود جينات إلى كُلٍّ من أفلاطون وأرسطو وتتأكّد له إحالة النمط على الأداء الّذي هو «النصّ» في أدقّ حالات تفرّده إذ الشاعر في النمط السرديّ كَما يُعرِّفه أرسطو هو المُتَكلّم بنفسه في حين تكون الشخصيّات هي المتكلّمة بذاتها أو بمعنى آخر يختفي الشاعر وراء شخصيّاته في النمط الدراميّ. وتنبثق عن النَمَطَيْن النموذجيْن أربع درجات للمحاكاة هي «الأجناس»، فيتفرّع الدراميّ إلى درجة عُلْيا: التراجيديا وأخرى سُفْلَى: الكوميديا، كما يَتفرّع السرديّ إلى درجة عليا: المَلحمة، وثانية سفلى تتمثّل في جنس لا يُعَرّفه أرسطو بوضوح قد يكون وَجْهاً من وجوه السرد الإضحاكيّ. وإذا قارنا بين النمطَيْن: الدراميّ والسرديّ بدا لنا الدراميّ في أعلى هرم القيمة الشعريّة، هذا النفوذ الأعلى يُعلّلُ بأنّ التراجيديا كما يُعرّفها أرسطو هي محاكاةُ فعلٍ ذي مُستوى رفيع وكامل، محاكاة تُنجزها شخصيّات بالحركة لا بالسرد، محاكاة تُؤثّر في «المتقبّل» وتُولّد الرأفة والخشية مَعاً... ويتّضح لنا في المقارنة بين نظام الأنماط عند أفلاطون ونظام «الأنماط» عِنْدَ أرسطو تركيب ثلاثيّ عند الأوّل: دراميّ، مختلط، سرديّ، وثنائيّ عند أرسطو: دراميّ سرديّ، وثنائيّ عند أرسطو: دراميّ سرديّ. وهو النظام النمطيّ الّذي سيكون المرجع الأساسيّ والأوّل في دِراسة الأجناس الأدبيّة على امتداد العصر الوسيط إلى القرن الثامن عشر الميلاديّ[١٤] عِنْدَ ظهور نظريّة الأجناس عند الرومنسيّين.

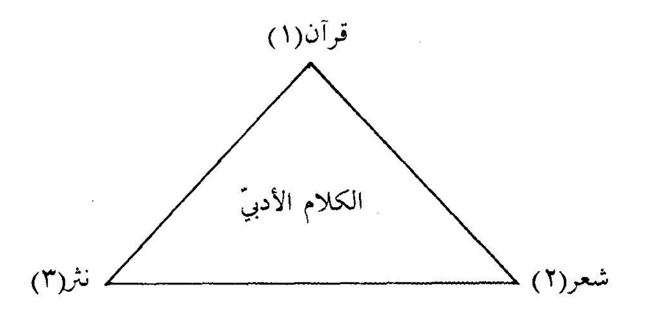
ويمكن التوقّف عند وعي الأجناس العربي المُمْكن قديماً قبل استعراض أهمّ الإضافات النظريّة الرومنسيّة وما بعد الرومنسيّة. لقد أقام العرب مفهومَهم الأدبيّ القديم على أسس معرفيّة يُحيلُ جُلّها عَلَى الفلسفة اليُونانيّة ومنطق أرسطو على وَجْه الخصوص[١٥]. فاقترن هذا المفْهوم بالبلاغة والبديع وَتَفرّع إلى ثُنائيّات عديدة يُشرّعها منطق عقلانيّ يُؤْمن بالازدواج في كُلّ شيء. يُرَدّ العَالَم ـ في مفهوم الجاحظ للبَيَان ـ إلى «الحكمة»: كَوْن العالم بما فيه حكمة». ويتفرّع هذا الكون إلى «دليليْن»: الإنسان الّذي «يعقل الحكمة وغاية الحكمة» و«يستدلّ» «بالبيان»، ودليل ثان هو «الحيوان ـ الجماد» غير عاقل وهو لا يقدر على الاستدلال[١٦] وَيُشَدّ هذا العقل «إلى اتّجاهين»: «الله» مصدر التفرّع و«إدراك الحاجة» وما تدلّ عليه الحاجة من تفكير اجتماعيّ، كما يُقَسّم الكلام الأدبيّ إلى شعر ونثر على أن يُشَار إلى «الإعجاز» القرآنيّ الّذي هو «نمط» خاصّ يهدم الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر من غير أن يكون شعراً أَوْ نَثْراً، ليس «الأصل» الّذي يتفرّع إلى نَمَطيْن في التعبير، وهو يَكْتَمِن بعض ملامح النمط النثريّ وبعض ملامح النمط الشعريّ وله ملامحُه الخاصّة الّتي بها يكون قرآناً وليس نثراً أو شعراً. ويُمكن على هذا الأساس تَمَثّل ما يمكن أن يُسَمّى بالنظام النمطيّ العام الّذي تَتولّد عنه شبكةُ أجناس[١٧].



شعر	نثر	قرآن .

وإذا أعَدْنَا ترسيم هذا الثالوث النَمَطِيّ أمكن وضعه في شكل مُثَلّث (هرم) أو (خيمة) يكون «القرآن» أعلاها من حَيْث القيمة «الأدبيّة» إلى وَتَدَيْن: شعر، نثر، وَإنْ بَدَا «القرآن» مُعَادِياً في بعض آياته للشعر والشُعَرَاء ضِمْنَ سياقات مُحَدّدة فَإنّ سُلّم القيمة الأدبيّة كما يَتَبَدّى في كتب النقد الأدبي القديمة للجاحظ وابن قتيبة والمُبَرّد وعبد الله بن المُعْتَزّ وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطَاجنيّ وغيرهم يَضَع الشعر في منزلة ثانية بَعْد القرآن، وقد كان قبل الإسلام أساس البلاغة الأوّل تليه الخطابة الّتي هي نثر مُسَجّع. ولم يُنَزّل القرآن في أعلى بناء القيمة إلاّ بعد أن خاض المُعْتَزلة في قضايا عقليّة ونقليّة مختلفة يُعَدّ «الإعجاز القرآني» أَهَمّها[١٨] وكَأَنّ ذروة البيان «حلم» أدبيّ يُنْشدُ ولا يتحقّق، وكلّما تاقت نفسُ واضع البيان إلى بلوغه ارتفعت أساليبُه من غير أنْ يقدر على محاكاته. وإذا أقْرَرْنَا بأنّ للبيان عند العرب القدامى توظيفين: نفعيّ هو الكلام العاديّ، وإبداعيّ هو الكلام الأدبي[١٩] فإن النثر ـ على عكس الشعر ـ مجال يتعايش داخله النفعي والإبداعي، وهو نتيجة

لذلك يتنزّل في درجة ثالثة من حيث تراتُب القيمة الأدبية، فترُقّمُ زوايا المُثلّث النمطيّ بناءً على هذا التراتُب كالآتي:

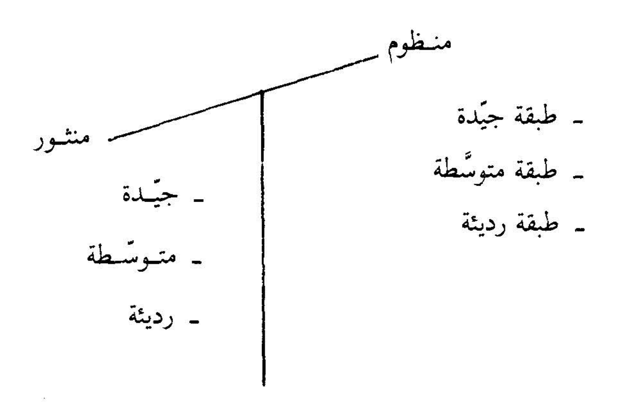


ولكنْ، هل يمكن أن يُعرَّف الشعر بناءً على الاختلاف عن النثر؟ هل يجوز تفسير الواحد بالمُتعدّد إذ النثر توظيفات مختلفة؟ وهل يكفي الوزن والقافية للخروج من دائرة الكلام المعتاد إلى المجال الإبداعيّ؟.

إنّ الشعر في تعريف ابن رشيق: «يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأنّ من الكلام موزوناً مُقفّى وليس بِشِعْرٍ لعدم القَصْد والنية كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبيّ (ﷺ) وغير ذلك ممّا لم يُطْلَقْ عليه أنّه شعر»[٢٠].

إنّ «القَصْد» أو «النية» سِمَة لِكَوْن الفعل الإبداعيّ اختياراً مُسْبَقاً لنمط الكتابة، اتّباعاً لمنهج واحد وإسْقَاطاً فوريًّا لنمط «النثر» وما يُمكن أن يتفرّع عنه من أجناس. إلاّ أنّ «القَصْد» إنْ وُجِد بمفرده أمكنه تحويل الشعر إلى «صناعة» مُفْرَغَة من أيّ شعور. ذلك ما تفطنّ إليه ابن رشيق فأكمل التعريف بأن صرّح بالوجه الآخر الحافز إلى الصياغة: «وإنّما سُمّيَ الشاعر شَاعِراً لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لَمْ يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وَجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلّا فضل الوزن»[٢١]. وبهذا التعريف الثاني يكون الشعر شعراً بما يتفرّد به من أسلوب خاص وقوانين تسكنه ولا تسكن النثر، وهو يُعرَّف إضافة إلى ذلك بالعدول (Écart) اعتماداً على أرسطو[٢٢]. إلّا أنّ العرب لم يقتصروا على ثنائيّة الشعر والنثر في تمثّل «نظام الأجناس» (الأساس النمطيّ) بل أضافوا إلى التقسيم المُبسَّط تَراتُباً أساسه المفاضلة، وإذا فصلنا القرآن «عن الشعر والنثر لما يُمثّله من ظاهرة استثنائية ولخروجه - في مستوى التنظير الأدبيّ فحسب - عن دورة التفاعل بين أساليب الكتابة فإنّ الشعر والنثر وإنْ تَفَاعَلا في واقع الصياغة الأدبيّة مع القرآن - فإنّهما يُمثّلان قاعدة أساسيّة لنظام تَراتُبيّ عَرَّفَهُ ابن رشيق باختصار كبير: «وكلامُ العرب نوعان: منظوم ومنثور. ولكلٍّ منهما ثلاث طبقات جيّدة ومتوسطة ورديئة فإذا اتّفق الطَبَقَتَان في القَدْر، وتَسَاوَتَا في القيمة ولم يكن لإحْدَاهما فَضْلٌ عَلَى الآخر كان الحُكْمُ للشعر ظاهراً في التَسْمِية لأنّ كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة. . . .»[٢٣].

ويُمكن تمثّل هذا التراتب كالآتي بعد الانفصال المفهوميّ عن القرآن تبعاً لمنطق صوريّ:



فاقتضت التسميَّة والمفاضلة وَضْعَ الشعر في مركز أوّل في سياقٍ شعريّة تُجِلّ القصيدة وشتّى أصناف الكتابة بالفصحى وتهمّش أيّ أدب شعبيّ يُصَاغ مُشَافَهَة وبالعاميّة[٢٤]. وإذا آلفنا بَيْنَ مواطن في «البيان والتبيين» للجاحظ[٢٥] ومواطن في العمدة «لابن رشيق» أمْكَن تمثّل ما يُشبه شجرة الأجناس القديمة في أدبنا العربيّ. ولئن انصرف ابن رشيق إلى الشعر دون سواه لقيمته الأدبيّة الأولى فإنّه يكشف عن «أجناس فرعيّة» داخل الجنس الواحد الذي يُشَدّ إلى مطلق مفهوميّ شبيه «بالنمط» (من القصيدة إلى المنظوم).

ويذكر الجاحظ في سياق حديثه عن البلاغة مجموعة من الأجناس كالخطابة والقصص والشعر يُعَرّفها غالباً من حَيْث هي تعبيراتٌ ظاهرة ولا يكشف عن وظائفها الّتي بها تَكُون: «قال إبراهيم بن هانىء: من تمام آلة القصص أن يكون القاصّ أعمى، ويكون شيخاً بعيد مدى الصوتِ ومن تمام آلة الزَّمْر أن تَكون الزامرة سوداء. ومن تمام آلة المُغَنِي أن يكون فاره البرذون برّق الثياب عظيم الكبر سَيِّىء الخلق ومن تَمَام آلة الخَمّار أن يكون ذمّياً ويكون اسمه أدين أو شلوما أو مازيار أو أزدانقاذار أو ميشا ويكون أرقط الثياب، مختوم العنق. ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابيًّا ويكون الداعي إلى الله صوفيًّا. . .»[٢٦].

ويُخصّص مواطن عديدة في «البيان والتبيين» للحديث عن الخطابة يُشيرُ فيها إلى ما يَحُفّ بالوظيفة الخطابيّة ولا يتناول هذه الوظيفة بالدرس: «أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة وذلك أنْ يكون الخَطيب رابطَ الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللّحظ، متخيّر اللّفظ لا يُكلّم سَيّد الأمّة بكلام الأمّة ولا الملوكَ بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرّف في كلّ طبقة ولا يدقّق المعاني كل التدْقيق ولا يُنقّح الألفاظ كلّ التنقيح ولا يُصَفِّيها كُلّ التصفية ولا يُهذّبها غاية التهذيب. .»[٢٧]. والجديرُ بالاهتمام عند قراءة هذين المُقْتَطَفَيْن

تركيز الجاحظ على الحركة والهيْأة في سياق الخطاب المباشر وإبانة أساليب التّعْبير الشفويّ ووصْف الأجناس «الشفويَّة في ارتباطِهَا ببعض «الفنون». فلم يكن الوصف تحليلاً للوظائف وإنَّما هو استطراد مُفادُه الإشارة الخاطفة إلى لحظة التعبير دون التوقّف عند وظيفته الأدبيّة. فلم يفصل بين الفصيح والعامّيّ في التعبير الأدبيّ والفنّي في حين أقام ابن رشيق حَدّاً بين «المنظوم» و«المنثور» واهتمّ بالمنظوم «تفضيلاً كَامِلاً له على المنثور تبعاً للعادة» : «كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية لأن كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة...».

والأقرب إلى الاعتقاد أنّ النقد العربيّ القديم في اهتمامه «بالظاهرة البلاغيّة» لم يعمل صراحة على رَسْم شجرة الأجناس الأدبيّة تَبْعاً للتقسيم الثنائيّ: «منظوم ومنثور» بَلْ هي المواضيع» البلاغيّة المُسبَّقة تستلزم بين الحين والآخر الرجوع إلى آيات قرآنيّة أو أبيات شعريَّة يُسْتَدَلّ بها في سياقات عارضة. ونتيجة للمفهوم المُسبّق لم تُعْتَمَد النُصُوص كاملة إلاّ نادراً، وذلك ما غيَّب الواقع النصيّ في مُطْلَق التَّنظير... إلاّ أنَّ ثراء المُدَوّنة الشعريَّة والاطّلاع على وَفْرَة نصوصها وتنوّعها إضافة إلى الإلمام بعديد القراءات النقديّة ولّدت في ابن رشيق رغبةَ التجميع والتّرتيب في بَيَان «محاسن الشعر وآدابه ونقده» فاستطاع دُون تخطيطٍ مُسبّق أنْ يُفَرِّع جنس القصيدة العربية إلى «أجناس صغرى.

- الأصل: «الشعر يقوم بعد النية على أربعة أركان وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[٢٨].
- بين الأصل والفروع و«قالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب...»[٢٩].
- الفروع: القصائد «فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب الشوق ورقّة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب المُوجع..»[٣٠] وقال «بعض العلماء بهذا الشأن: بُنِيَ الشعر على أربعة أركان وهي: المدح والهجاء والنسيب والرثاء...»[٣١].

إنَّها دَوْرة تُحِيل في البَدْءِ على ظاهر النصّ الشعريّ: «لفظ، وزن، معنى، قافية» ثمّ تخترق مجال الحافز الأكبر، مُوَلّد القصيدة: «رغبة، رهبة، طرب، غضب» وتتشكل بَعْد اختراق مجال الحال المُتَعَدِّدَة في فضاءات تعبيرية: «مدح،هجاء، نَسيب، رثاء». ويُمكن لهذه الفضاءات أن تَتّسع فتتفرَّع إلى أصناف تعبيريَّة أصْغر كأنَّ تُصبح المَدْحِيَّة مدحيَّات وكذلك الهجائيَّة والغزليَّة والمرثيَّة أو تستعيد الفروع ما يُشبه تَوَحُّدَهَا الأول داخل الجنس الواحد (القصيدة): « : وقال قوم: الشعْر كُلّه نوعان: مدح وهجاء، فإلى المدح يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب وما تعلّق بذلك من محمود الوصف كَصِفَات الطُّلُول والآثار والتشبيهات الحِسان وكذلك تحسين الأخلاق كالأمثال والحكم والمواعظ والزهد في الدنيا والقناعة، والهجاء ضدّ ذلك كلّه، غير أنّ العتاب حالٌ بين حالَيْنِ فهو طرف لكلّ واحد منهما وكذلك الإغراء لَيْس بمدح ولا هجاء لأنّك لا تُغْري بإنسان فتقول: إنّه حقير ولا ذليل إلاّ كان عليك، وعلى المغري الدرك، ولا تقصد أيضاً بمدحه الثناء عليه فيكون ذلك على وجهه»[٣٢] فيستعيد ابن رشيق منطق «الازدواج» بعد أن أسْقط «المنثور» من حسابه وتوغّل في التقسيم داخل الجنس الواحد: «المنظوم»، إذْ سرعان ما أفضت قراءة المواضيع المُوَجَّهة بمفاهيم مُسَبَّقة إلى تركيب ثنائيّ: مدح، وهجاء:

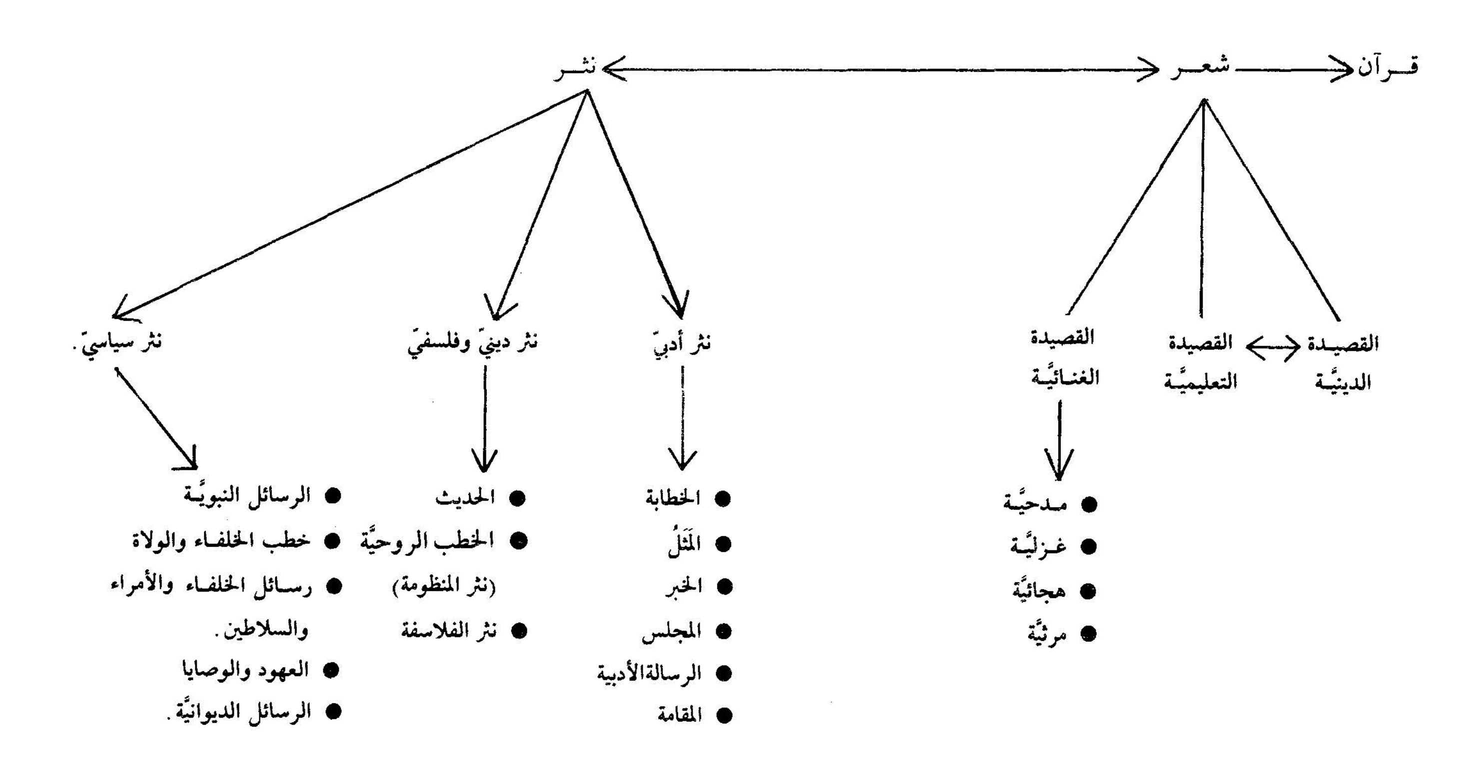
مدح	هجاء
- الرثاء - الفخر - التشبيب - محْمود الوصف (صفات الطلول والآثار والتشبيهات الحسان) - تحسين الأخلاق(الأمثال،الحكم، المواعظ،الزهد في الدنيا والقناعة)	(صفات سلبيَّة) نقيض المدح «الهجاء ضد ذلك كلّه»

- العتاب (حال بين حالَيْن)
- الإغراء (لَيْس بمدح ولا هجاء)

لاَ شَكَّ أنَّ دِرَاسة «الأغراض» في نقد الشعر العربيّ القديم تفترض مُسَبّقاً قيام أجناس فرعيَّة داخل جنس القصيدَة. وكما يعمل النقّاد على تقنين نظم القصيدة عامّة بضبط أركانها العامّة فإنَّهم يبحثون في أهّم خَصَائص الفروع الفَنِّيَة للتمييز بين المدحيَّة والهجائيَّة والغزليَّة والمرثيَّة والمقارنة بينها... أمَّا الأجناس النَّثريَّة في أدبنا العربيّ القديم فإنها أكثر تَنَوّعاً لاقتران النثر بمُسْتلزمات الحياة اليومية بواجهاتها المُختلفة... لئن استقرّ الشعر في القصيدة ولم يتجاوزها إلى حقول تعبيريَّة أُخرى كالتراجيديا في أشكالها المسرحيَّة والسرد الملحميّ إضافة إلى التعبير الغنائيّ شأن الأجناس الأصول في الأدب الإغريقيّ فإنّ النَّثر فُنُون وتوظيفات مختلفة يُنَزَّلُ في مرتبة ثانية بَعْد الشعر تَبعاً لمقاييس أدبيَّة موروثة وينقسم إلى فصيح تُقِرُّه سلطة الأدب الرَسْميّة وعامّيّ مُهَمَّش كالحكاية الشعبيَّة تَتَأثّر بالأدب الفصيح وتُؤثّر فيه أحياناً وهي إلى ذلك مُفْرَدَة طريدة خارج قنوات التواصل الأدبيّ الرسميّة... وَلَكِنْ قَدْ يلتقي الرسميّ بالمُهَمَّش كأن تَنْفتِح المَقَامة على سيرة «الشاطر» أو المُهَمَّش[٣٣] أو تستقرّ الحكاية في «لغة ثالثة» بين العاميَّة والفُصْحَى أقرب - لِمَزيدٍ من التحديد - إلى

الفصحى منها إلى العامّيّة[٣٤]، والحكاية قائمة في النصّ القرآنيّ وكتب السيرة والأخبار والتاريخ يكاد لا يخلو منها نصّ نثريّ تراثيّ. . . وإذا نظرنا في تطوُّر الأساليب النثريّة العربيّة القديمة[٣٥] بدا لنا النثر شديد الاتّصال بالحياة السياسيّة والاجتماعيّة ملتحماً بالخطاب الدينيّ في تعدُّد وظائفه. لقد شهد النثر في حياة العرب قَبْل الإسلام نُمُوّاً اقْتضاه واقع الحياة المجتمعيَّة. غير أنَّ حضارة العرب الشفويَّة لم تترك من آثار المكتوب إلاَّ القليل تناقله الحُفَّاظ جيلاً بعد جيل ثمَّ استقرَّ في نماذج قليلة بعد أن أضاف إليه الرواة الكثير من عندهم، فاختلط المَنْقول بالمَنْحُول وكاد التاريخيّ يتبدَّد في الخرافيّ. . لقد كان التراث النثريّ العربيّ قبل الإسلام مُمَثَّلاً في خُطَب وأخبار وأمثال ثم كان القرآنُ - الذي قد يكون نثراً خاصًّا - والرسائل النبويّة وخطب الخلفاء والوُلاة ونصوص الرسائل والعهود والوصايا وآداب المجالس والمُساجَلات الفكريَّة والأدبيَّة والرسائل الديوانية والمقامات والخطب الروحيَّة[٣٦]. وتبدو المقامة فضاءً أدبيًّا مركزيًّا في الكتابة النثريَّة العربيَّة قديماً إذْ تستفيد من الحِكاية الشعبيَّة ومن الشعر تستدل به بين الحين والآخر وتختزن آداب المجالس عامَّة كما تُحيل على أيّ خطاب شَفَويّ يَتَنَزَّل في سياق لقاءٍ جماعيّ، هي حديث المجلس وهي المجلس في العَصر الأمويّ ومطلع العصر العباسيّ ثم أصبحت دالَّة على أيّ حكاية شفويَّة مُفيدة أو مُسَلّية ثمّ هي جنس أدبيّ مُدَوَّن منذ القرن الرابع للهجرة[٣٧]، وعند تَحَوُّلها إلى جنس أدبيّ متفرِّد لم تقطع صلتها بالمجلس والجماعة والمواعظ والحكاية المُسلّية والتسوّل. . . وكان للمقامة انتشار كبير بعد الهمذاني والحريري إذ استمرّ وجودها طيلة القرن الرابع والخامس والسادس للهجرة في المشرق العربي[٣٨] وانتقلت إلى الأندلس حيث أثَّرت بَالِغاً في تطوّر الأجناس الأدبيَّة كما أسهمت في نموّ حكايات الشُّطَّار الإسبانيّة الّتي كان لها حضور فاعل في تطوّر أجناس الأدب السرديّ الحديث والمعاصر في الغرب[٣٩].

إنَّ الأنماط الكبرى في أدبنا العربيّ القديم متداخلة في وقائع النصوص، غير أنَّ بعض صفات التميّز يمكن أن تُمَثِّل خطوط فصل، كذلك الأجناس المتولّدة عن الأنماط فهي متداخلة متمايزة في الآن. ولنا أن نبحث عن شجرة تقريبية، نرسمها في كثير من التعسُّر والتكلُّف استجابة لإلْزَمات هذا المَبْحَث ومواصلة لِلُعْبَةِ التقسيم والترتيب:



وإذا بحثنا في شعريّة هذه الأجناس تبيّن لنا تعدّد المراجع الأساسية، ويمكن حصرها في خانات ثلاث كبرى: كتاب «الشعر» لأرسطو الّذي اعتمده النقّاد القدامَى أساساً معرفيًّا أوّلَ لدراسة الظاهرة الأدبيّة، والقرآن من حيث هو نصّ مُجَسِّمٌ يشهد له الجميع بقيمته الأدبية المطلقة، والشعر مع تفضيل مطلق لمرحلة ما قبل الإسلام (الجاهليّة). وإذا الصياغة - سواء كانت نظماً أو نَثْراً - استجابةٌ لِسُنَن أدبيَّة شبه ثابتة يتعطَّل الخطاب الأدبيّ عِنْدَ اختفائها. . ولئن تقيّد الناظمون والناثرون بها ولم يحيدوا عن وسائلها وأهدافها فقد تَوصَّلوا بين الحين والآخر إلى إحداث المفاجأة تلو الأخرى عند توليد نصوص شعريَّة أو نثريَّة لا تحيد عن المجاري العامَّة وتَبْتَدِع فضاءات تعبيرية غير مُنتظرة. وبهذه المفاجآت تَتَعَمَّق أحياناً الهُوَّة بين الخطاب الإبداعيّ العربيّ قديماً والخطاب النقديّ.

وَيَتَضَمَّن النصّ الواحد وإن تقيّد بِمُسَبَّق الجنس - نُصُوص أجناسٍ أخرى، فيسكُنُ القرآنُ قصائدَ ورسائلَ ويمتدّ لتشمل تأثيراتُه بعض المقامات كما يسكن الشعرُ النثرَ ويسكن النثرُ الشعرَ فيستقطب المتعدّد الواحد ويعود المفهوم إلى واقع النصّ حيث فعليّة الخطاب وجهٌ للتفرّد بكلّ المُسَبَّقات. . . ويصعب بل يستحيل أحياناً الفصل بين القرآن والشعْر والنثر داخل النصّ الواحد لميل الشاعر أو الناثر إلى الإلمام بشتّى وسائل التعبير ضمن نظام معرفيّ يُقِرّ الجَمْع بين حقول مختلفة بفكر موسوعيّ لا يجزِّىء المعرفة في مواطن مختلفة. .

ويمكن لنا الجزم أيضاً - عند قراءة شجرة الأجناس القديمة في أدبنا العربيّ - بِأَنّ العلاقة بين الأنماط المذكورة (قرآن، شعر، نثر) والأجناس وفروع الأجناس في وقائع النصوص ليست علاقة أفقيّة باستمرار إذ النمط الواحد انغلاقٌ على الذات وانفتاحٌ على النمطيْن الآخريْن في الآن، عَلَى أَنْ يظلّ القرآن مُؤَثِّراً وغير متأثّر إلاَّ إذا أردنا أن نغامر فَنَربط هذا النص ببيئته الفكريّة داخل مرحلة تطوّر مجتمعيّ مُحَدَّدة ونبحث في شتّى المعاجم والتراكيب اللّسانية والفكريّة العَقَديّة والحضاريّة داخِلَهُ وذلك ما لم يتمّ بَعْدُ - حسب عِلْمِنَا - وسَيُنْجَز حَتْماً في مستقبل الفكر العربيّ المعاصر. . .

وَإنّ التأثيرات الفكريّة اليونانيّة واضحة في دراسة الظاهرة البلاغيّة عامّة. إلاّ أنّ النصوص الأدبيّة كانت هي المُحَدِّدة في رَسْم ملامح شعريّة عربيّة مُتَفَرِّدَة. وَقَدْ أَثّر بعضُ هذه النصوص أسلوباً وفِكْراً في بوادر النهضة الغَرْبيّة واستطاعت الحكاياتُ والمقاماتُ بالخصوص اقتحام الفضاءات الغربية وأسهمت في توليد أجناسٍ أدبيّة حديثة ثُمّ معاصرة. . .

وَلَكِنْ، كيف بحث النقّاد الغربيُّون فَجْرَ النهضة وَبَعْدَها إلى القرن العشرين في الأجناس الأدبيّة اعتماداً على التراث النقديّ اليونانيّ وَتَواصُلاً مع وقائع النصوص الأدبيّة الحديثة والمُعاصِرة؟.

كَيْفَ تَفَرَّعَت شجرةُ الأجناسِ في أدبنا العربيّ المُعاصر بعد أن تَحَوَّل التأثير في آدابِ أوروبا إلى تَأَثُّرٍ بها؟.

(٤) - الأجناس الأدبيّة والقراءات الحديثة والمعاصرة.

لقد ولّد مفهوم الأدب عند الرومنسيّين نظام أجناس جديداً[٤٠] أزاح نظام الأجناس القديم وتخطّى أسسه المعرفيّة. وإنَّ في بروزِ الغنائيّة (Lyrisme) وتقهقر الدَّرَامَا والمَلْحَمَة تغييراً جَذْريًّا في نظريّة الأدب والأجناس معاً. يتغنّى الشاعر في نظر (Johan Adolf Sehlegel) بمشاعره الخاصّة وليس بمشاعر كاذبة تُحاكي الطبيعة، وبهذا التعريف تتقابل شعريّتان ترتكزان على جماليّتين مُتباعِدَتَيْن. من شعريّة المُحاكاة إلى شعريّة التجربة يَخْتَلُّ نظامٌ ثمّ يسقط ليعقبه نظامٌ جديد يضع الغنائيّة في أعلى هرم الإبْدَاع الأدبيّ. كان الانفصال عن الذات أساس التعبير الأدبي فأمسى الاتصال الحميم بها في صميم التجربة الإبداعية ولم يَتَخَلَّ شليغل عن التقسيم الأفلاطونيّ بل أدخل عليه تغييراتٍ خطيرةً بالاهتمام بالغنائِي. . إنّ الغنائيّ ذاتيّ مُطلقٌ والدرامي موضوعي مُطلق، أما الملحمي فإنّه ذاتيّ وَمَوْضُوعيّ في الآن. وتفضيل الغنائيّ على الدرامي والملحميّ يُرَدُّ إلى أصالة الذاتيّ وصِدْقِ التَعْبير عنه. ويضيف شليغل إلى هذا الترتيب الضِمْنيّ الخطير استخدام كلمة «شكل» - وهي قريبة من Lexis أفلاطون -، هذه الكلمة سيكون لها تأثير بالغ في تطوّر القراءات النقديّة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلاديّ، فندخل في عَصْرٍ أدبيّ جديد له قِيمَةُ الجماليّة الصَّاعِدَة وَتَنْفَتِح تدريجيّاً على النَصّيَّة بعيداً عن التأويل المُجْحِف، كما يدفعنا «الذاتيّ» إلى حضور الدلالات النفسيّة والوجوديّة فيتلاشى تقسيم الأجناس الصوريّ ليقترن التقسيم الجديد بالوظائف. [٤١].

وسيقلب شيلنغ (Schelling) النظام بوضوح لَمْ يَتَبَدَّ في تنظير شليغل بالقَدْر الكافي إذْ يَبْدأ الفَنُّ - في نظره - بالذاتيَّة الغنائيَّة ثم يرتفع إلى الموضوعيَّة الملحميَّة ثم يبلغ الكلّ الدراميّ. وقد سبق ويلهالم (August Wilhelm) شيلنغ[٤٢] إلى اعتبار تقسيم أفلاطون غَيْر صالح لأنّه لا يتّصل بأيّ مَبْدَإٍ شعريّ وإنَّما هو خاضع فحسب لما يمكن تسميته بالمنطق الصوريّ[٤٣]. وسيتواصل تأثير شيلنغ في القَرْنَيْن التاسع عشر والعشرين الميلادِيَّيْن، يتأكّد ذلك في تقسيم هيجو (V. Hugo) الّذي يضع الغنائيّ في مقدّمة الأزمنة ويربطه بِتَيَقُّظ الإنسان في عالمٍ تَوَلَّدَ لأوّل مرّة ثم يليه المحلميّ الّذي يشتمل على التراجيديا الإغريقية في الأزمنة القديمة، أمّا الدراما فقد اقترن وُجودها بالعصور الحديثة. . ويترسّخ الاعتقاد في هَذا التقسيم الزمنيّ المخالِف لهيجل[٤٤] ضِمْن إثبات جويس (Joyce) الّذِي يُقِرّ أَنَّ الشكل الغنائي هو البساطة المُعبِّرة، صرخةٌ أصيلة ذات إيقاع خاصّ في حين يَتَخَلَّف الفنّان عن ذاته في الملحميّ ويرتبط وُجوده بالشخصيّات المتكلّمة في الدراميّ، فهو كامِل الوجود في الغنائيّ، شبه موجود في الملحميّ، غائب في الدراميّ[٤٥].

وبهذا التقسيم الجديد منذ انبلاج عصر الرومنسيَّة يصبحُ الغنائيّ مصدر القيمة الجماليَّة الأولى عَكْس الدراميّ في العصور القديمة وإلى نهايات القرن السَّابع عشر الميلاديّ. . إنّ الغِنائيّ بَعْدَ هذه القراءة الجديدة هو أقدم الأجناس ومُولِّدُها الأوّل.

وقد سَعَى جينات إلى ربط الأجناس (غنائيّ، ملحميّ، دراميّ) بالزمنيّة: ماضٍ، حاضر، مستقبل، اعتماداً على مختلف التعريفات[٤٦]. ويتّضح لنا عند قراءة بيان التعريفات أن أغلبها ربط الملحميّ بالماضي والغنائيّ بالحاضر والدراميّ بالأزمنة الثلاثة. فهو مُتَّصل بالحاضر في مستوى الشكل وبالماضِي في الموضوع، وهو أقربُ إلى المستقبل نتيجة التلازم بَيْنَ الزمنيْن. وَتَتَوَلَّد عن الأجناس الثلاثة الكبرى أجناسٌ فرعيَّة كالملحميّ تَنْحَدِر منه الرواية والقصّة وغيرهما من الأجناس والفروع السرديَّة. . .

وقد تتفاعل الأجناس وتتداخل إذ يَقْتَرِحُ هارتمان (Edward Von Hartman) التمييز بين الغنائيّ الصرف والغنائيّ الملحميّ

والغنائيّ الدراميّ والتمييز أيضاً بين الدراميّ الصرف والدراميّ الغنائيّ والدراميّ الملحميّ وبين الملحميّ والملحميّ الغنائيّ والمَلْحميّ الدراميّ. . يتأكّد بهذا التداخل انفجارُ النسق الواحد المُبسَّط من ثلاثة إلى تسعة. وعند قراءة النصوص في تعدّدها الضّخم يزداد التفرّع حِدَّة ويتهدّم النسق الواحديّ إجمالاً، ذلك ما بيَّنه جوتة (Gœthe) في دائرته الهندسية، إذ الثالوث المعتاد ينقسم إلى عدد لا نهائيّ من الأجناس الفرعيَّة: مركز شعريَّة واحدة ومعابر ثلاثة، وبين الحدّ والحَدّ أجناسٌ فرعيَّة مختلفة. . . من الواحد إلى المُتَعَدِّد المُحَدَّد ومنه إلى المتعدّد المفتوح ذهاباً وإياباً يكون موضوع الأجناس مُتَرَدِّداً بين القراءة التجريبيّة ونظريّة الأدب. وقد عاد بيترسن (Julius Petersen) إلى التقسيم السابق وأضاف إلَيْه تحليلاً لبعض الوظائف كأن تقترن الملحمةُ بالسرد الذي يقضي بأن تكون الحركة (Action) حِواراً ذاتيًا. أمّا الدراما فهي التَمثُّل يَجْعَل الحركة خاضعة للحوار. وتكون الغنائيَّة تَمثُّلاً يُخْضِعَ وَضْعِيَّةً (Situation) ما للحوار الذاتيّ. . ويُمْكنُ تجسيمُ هذه العلاقات في مُثَلّث هو خلاصةُ الدَّوْرة القائمة بَيْنَ مختلف الأجناس:

الدراما (حِوَار)

ملحمة (سرد)

غنائيّة
(وضعيّة)

حوار ذاتيّ

فتُعَرَّف المَلْحمة والدراما بِملمَح خاصّ شكليّ: السرد والحوار، في حين يتحدَّد مفهومُ الغنائيّة بِمَلْمَحٍ تيميائيّ لا يخصّ الحركة بل الوضعيّة. . وإذا المثلّث تبسيط لدائرة جوتة المُعَقَّدة. .

ويعرض جينات(٧) تقسيماً آخر لِـ بهرنس (Irene Behrens) وهو تقسيم تاريخيّ يوزِّع الأجناس في عهود ثلاثة اعتماداً على الأدب الفرنسيّ الّذي تنزّل في مُجتمع مُوحَّدشهد مراحل تطوّر محدَّدة عكس الأدب الإيطالي في اقترانه بالمجتمع الّذي نشأ فيه. . ويمتدّ العصرُ الأوّل في تقسيم بهرنس من الجذور إلى ١٥٢٠م، ويتفرّع إلى مراحل ثلاث تكون الأولى غنائيّة شفويّة تصل إلى مطلع القرن الثاني عشر الميلادي وهي مرحلة شعبيّة ضاعت أهمّ آثارها، والثانية مَلْحَميَّة (من ١١٠٠م إلى ١٣٢٨م) تظهر فيها أغانٍ بالحركة وروايات الفروسيّة وتتقهقر الغنائيّة خلالها، أمّا الدراما فإنّها ستكون جنينيّة ثمّ تَنْمُو خلال المرحلة الثالثة (١٣٢٨م - ١٥٢٠م) كما يتضمّنُ العصر الثاني ثلاثَ مراحل تظهر الغنائيَّة في الأولى (من ١٥٢٠م إلى ١٦١٠م) مَثّلها رابلي (Rabelais) بالخصوص ثُمَّ الملحمة (من ١٦١٠م إلى ١٧١٥م) برز فيها كُلٌّ من كورناي (Corneille) وراسين (Racine) ثُمّ الدراما (من ١٧١٥م إلى ١٧٨٩م) يُعَدّ موليار (Molière) أبرز مُبدعيها، ويمتدُّ العصر الثالث من ١٧٨٩م إلى اليوم، ويتقسَّم هو الآخر إلى مراحل ثلاثٍ: الغنائيَّة الرومنسيّة (من ١٧٨٩م إلى ١٨٤٠م) والمرحلة الملحميَّة (من ١٨٤٠م إلى ١٨٨٥م) ظهرت خلالها الروايتان الواقعيَّة والطبيعيَّة والمرحلة الثالثة (من ١٨٨٥م إلى اليوم) أغرق خلالها الشعر الغنائيّ في التعتيم والرمزيَّة ولعلّ ذلك من أهمّ خصائص هذه المرحلة الأدبيّة.

ويمكنُ الإشارة عاجلاً إلى هَمْبُورغر (Käte Hamburger) الّذي يرى إمكان اختزال الثالوث كَإدْماج الغِنائيّ في الملحميّ وجعل الدراميّ قائماً بذاته وهو يُمَثّل أداء موضوعيًا صرفاً. . .»(٤٨).

إنّ العلاقة بين الأنماط والأجناس متداخلة وليست كما يرى أرسطو انتماء جزءٍ إلى كُلّ بل قد تخترق الأجناسُ الأنماط كما تخترق الأعمال الأجناس كَأَنْ تعرّف الرواية بأنّها وجهٌ للسرد تشبه الحكاية وليست الحكاية(٤٩). يقوم عندئذ السؤال الذي يطرح أشكال العلاقة بين النصّ والجنس(٥٠).

ولكن ماذا يبقى من الجنس عند التوغّل في حيّز النصّ؟ وبهذا السؤال الخطير يتأكّد لِـ شيفر (Jean Marie Schaeffer) أنّ موضوع الأجناس ليس أدبيًا أو أبستيمولوجيًا وإنّما هو أنطولوجي إذ يخصّ نظريَّة الكينونة. . ويبدو مُنظِّر الأدب غير قادر منذ البدء على السؤال التالي: هل توجد الأجناس حقًّا؟ وبديهي أن نتساءل بعد ذلك: كيف يظهر هذا الوجود إن تأكّد بالفعل؟ إذا كان الخطاب الهيجليّ حول الأجناس والنظام الثلاثيّ يخضعان لأنطولوجيا واقعيَّة تذهب إلى أنّ الواقعيّ (Le réel) هو تحقّق المفهوم ذاتيًا فإنّ كروسي (Croce)يتّخذ موقفاً تسمويّاً (Nominaliste) ينفي نظريّات الأجناس في حين يجمع شليغل (Fr. Shlegel) بين الواقعية والتسمويَّة، إذ الشعر القديم نابع من نظريّة الأجناس المصاحبة له. أما الشعر المحدث فإنه متمردٌ على أيِّ تقسيم للأجناس، هذا الازدواج في النظريَّة الرومنسيَّة متّصل بأنطولوجيا الثنائيَّة إذْ تَرَى القديمَ عصراً للهيمنة الموضوعيَّة، هيمنة الأجناس على الأعمال الفرديَّة، أمّا ما بعد القديم (Post - antique) فإنّه يبدأ بميلاد المسيح وهو عصر هيمنة الذاتيّة على الموضوعيَّة أي هيمنة الأعمال الفرديَّة على مبادىء الأجناس الأدبيَّة. وينفي همپفر(Klaus Hempfer) المواقف الواقعيَّة والتسمويَّة في الآن ويقترح التكوينيَّة (Constructivisme) التي هي نتاج قراءة المواقف السابقة. ويعتقد شيفر أن نظرية همپفر تُفضي إلى النتائج التالية: ينبغي في مستوى أوّل تكوينُ أرضيَّة نصّيَّة، أي مدوّنة للتحليل، ويتوجَّب على المنظِّر لإنجاز ذلك استخدام منهجيّة ترتكز على جماليَّة التقبُّل، أي اعتماد تركيب صارمٍ يكون به تقبُّل النصوص تبعاً لتعدّد الأجناس، وتنظّم

هـذه القاعـدة النصيَّة في مستـوى ثان بتـوخّي فكر نقـديّ يستقرىء النصوص ولا ينطلق من مسلّمات.

إنّ التكوينيّة في قـراءة شيفر ـ شـأن الواقعيَّـة والتسمويَّـة تُحوّل خـطاب الأجنـاس إلى خـطاب أُنطولـوجي. وكـأنّ البـاحث بهـذه المقارنات النظريَّة يُثبت ـ من غـير تراجـع ـ أنَّ نظريَّـة الأجناس لا تكـون إلا أُنطولـوجيَّة وإن اقـترن وجودُهـا بالنّصـوص إذْ تقوم عـلى تشـابُهات نصّيـة، شكليَّة وثيميـائيَّة... وهـذا التشـابـه ليس إلا في الواقع مقياساً تجريبيّاً يُحيل في كلّ مرة على المفهوم الأنطولـوجي... كذلك يبدو الجنس أساساً نظرياً يستلزم المُباعدة إذ مفهوم الجنس لا يتأسَّس على شبكة نهائيَّة من التشابهات الشكليَّة والثيمائيَّـة بل عـلى افتراض وجود نصّ مثـال تكون النصـوص في الواقـع منبثقةً منـه. إنَّ القراءة القديمـة مُتصلة في الأساس بنـظريَّة الأجنـاس، لا تكون إلا بهـا مـرجعيَّـة، أي تتخـذ نمـاذج مُحـدَّدة وتعـودُ بـاستمـرار. أمـا القـراءة المعاصرة فـإنّها تخترق بُنَى النصـوص ومَدلـولاتهـا وإدلالاتهـا (Signifiances).

لقـد سعى كُلٌّ من جينـات وشيفر إلى إقـامة جـدل بـين نـظريَّـة الأجنـاس المـرجعيَّـة (Référentialiste) الّتي سـادت النقـد الأدبيّ قديماً والمشروع القرائيّ المُعاصر الّذي تفرَّع إلى مشاريع عِـدَّة تخترق مجالات النصوص وتُؤمن بأنَّ النصّ الواحد يمتلك خصوصيّتـه، وهو لذلك يمكن أن يُقرأ عدَّة مـرَّات من غيرأن ينحبس في مجـرى تأويـليّ واحـد. والنصّ عند إشراقـه الحيّ في لحظة مـا لا ينتمي إلى جنس، بـل إنَّ التقبّل سُرعـان ما يُـدرجه ضمن حقـل من حقـول الأجنـاس المعتادة أو يؤالف بين جنس وآخر لضمان تعـريف شـامـل. إنّ تكوُّن الجنس في نـظر شيفـر خـاضـع لاسـتراتيجيـا مـا وراء النصّ (Métatexte) ويقتضي النصّ من البـدء أن يكـون لـه جنسـه الخاصّ، عكس ذلك يجوز القول إنَّ الجنس من حيث هـو ما وراء نصيّ يمتلك جنسيّتـه (Genérécité) الخـاصَّـة أي يمتلك حسـابـه الخـوارزميّ الخـاصّ بـأن يُـعيـد كـتـابـة «الـنصـوص ـ المـواضيع». (Textes - objets) ضمن مـا وراء النصّ... وبهذا التـلازم بين النصّ والجنس تكـون قراءة الجنس قـائمـة عـلى النصّ ودراسـة النصّ بـاعتبـاره نصًّا جـامعـاً (Archi - texte) في لغـة جينات[٥١]. ويكون الجنس افتراضاً لتشابهات شكليَّـة وثيمائيَّـة بين مجموعة من النصوص في حين يتضمن النصّ في تركيبه الخاصّ انتماء أو شبه انتماء إلى جنسٍ بعينه. فيتّضح لنا في هذا التنقّل المفهوميّ بـين الجنس والنصّ أنّ دراسـة الأجنـاس إذا مـا وُضعت في سيـاق أدبيّ تكون في صميم المشغل التناصيّ إذ الأجناس تُحيـل على النُصُـوص والتناصّ قائم في صميم الشكـل الّذي يُمثّـل استراتيجيـاً أدبيَّة، هـو دورة من النصوص تتفاعـل في بناء مُجمـل، ولا تُفكّ شفـرة المُتخفيّ المتعدّد، غير أنّ القراءة حضورٌ محتجبٌ داخل النصّ المكتوب قبـل أن تتحـوّل إلى فعل قـرائيّ. وإنّ أنماط القـراءة في أيّ عصر مدوّنـة في أنماط الكتابة ذاتها وليس التناصّ بعد واحداً كما يُعرِّفه جيني (Lau-rent Jenny)[٥٢]. وإنَّـمـا هـو تنـاصّ معلن وآخر ضمنيّ. يُعلن الأول عن نسق قـانون كَـأن يبحث ماك لـوهان (Mc Luhan) عن الظواهر التناصّيّة في تطوّر وسائـل الاتّصال ولا يهتمّ بتـاريخ الـذات المبدعة[٥٣]، ويتأكّد له أنّ التجديد في تكنولوجيا الإعـلام يُغيّر حتـماً مجرى الأجناس وأن فترات الأزمات التناصيَّة هي الّتي تعقب ظهـور وسائل اتّصال جديدة. على هذا الأساس تُعدّ النهضة الغربية ومطلع القرن العشرين مفتاحين لمعرفـة التناصّ الأدبيّ. ويتـوقَّف جيني عند هذا المفهوم التناصيّ ليجزم بأن تفسير الظاهرة التنـاصّيّة اعتـماداً على تطوّر وسائل الإعلام غير مقنع،ذلك أنَّ ماك لوهان لم يتسـاءل عَمّن يملك وسائل الإعلام إذ ليس العمل الأدبيّ مجرَّد ذاكرة بل إنَّه صـانـع ذاكرته الخاصَّة...

إنَّ الظاهرة التناصّيَّة قائمة في شكـل النصّ وهي في آخر التحليل تندرج ضمن نظريَّة الأجناس، إذ النصّ الـواحد هـو شبكة نصـوص شبه موجودة تشدّ إلى أنظمة دلاليَّة مختلفة، منها ما يتجاوز المكتوب إلى الشفويّ. إن أيّ نصٍّ في نظر كريستيفا يتكوَّن من فسيفساء أقوال، فهـو تسرّب لنصـوص أخرى، مجـال لعـلاقـات اختـلاف «نـظام عـلامات» تتجمَّـع فيه أعـمال أدبيَّة ولغـات شفويَّـة وأنظمـة رمزيَّـة اجتـماعيَّة ولاواعيـة. من التناصّ الـدالّ على نقـد مصادر النصّ إلى اختراق المواقع المتعدِّدة داخـل النصّ الواحـد والتنقّل بينهـا. ذلك مـا يُحـوِّل الملفـوظ (Énoncé) إلى أداء (Énonciation) يُسهم التعـدّد القرائيّ في توسيع آفاقه الدلاليَّة والإدلاليّة... إلاَّ أنَّ فعليَّة الدلالـة والإدلال كما تبدو في كتابات كريستيفا لا تُعرَف بمركز مُحدَّد يطفو على سـطح الدلالـة وتُشدّ إليـه شَتّى المواقـع وإنَّما هي «مـواقعيَّة»تتجمَّـع خلالها نصوص لا تُعَدّ، فينقسم النصّ عنـد التلقيّ إلى ما لا نهايـة ويكـاد بهذا المفهـوم يفقد نصّيّتـه أي ذلـك «النصّ» الّـذي يتصـدَّر مختلف النصـوص الضمنيَّة، و«يتـزعَّم» حركـة تناظمـه الخاصّ... وقد تساعد المقارنة بين الشعر والرواية في الأدب المعاصر على معرفـةٍ أدقّ وأشمل في دراسة الأجناس الأدبية ضِمْن وقائع نصّيّة مختلفة.

(٥) ـ بين الشعر والرواية: التداخل بين الحال والحدث.

قد تتجمَّع قضايا الأجنـاس الأدبيَّة المُعـاصرة في أدبنا العـربيّ وفي الآداب الأخرى ضمن قُطْبـين أساسيـيّن: النصّ الشعريّ والـرواية للتباعد البنائيّ والوظيفيّ بينهما ـ حسب الظاهر ـ، وكأنَّ الأجناس الأخرى كالقصَّة والترجمة الذاتيـة والرسالة الأدبيَّـة تتوزَّع في المـابَيْنَ وتتمركز في ذوات خاصة تتغيَّر باستمـرار فتستقطب الحـال والحدث وتشد الحال إلى الحدث، بذلك تتلامس المـواقع في عـلاقـات تـلازم بين الحدث والحال فلا النصّ الشعـريّ يخلو من نسيج أحـداث ولا النصوص السرديَّة من روايـة وقصة وتـرجمة ذاتيَّـة ومذكـرة تفتقر إلى وهـج الحال. كـذلك تتَّضـح الشعريَّـة المعاصرة تَـوَجُّهاً نحـو تخـطي

المسبّقات الأسلوبيَّة والمفهوميَّة. وإذا الأجناس وجودات لا تكتمل نهائيًا، تتنوَّع في وقائع نَصّيَّة مختلفة وتُشَدّ إلى بعض الثوابت غير أنَّ الأجناس تتحوَّل إلى متغيّرات عند الانتقال من نصٍّ إلى آخر أو من مَوْقع قرائي إلى موقع مغاير، فيبدو افتراض الجنس حقيقة شبه مُسلَّمة تُوجّه القراءة، ويتدعَّم الافتراض والتوجّه القرائي عند ذكر العنوان والإشارة الصريحة إلى الجنس في مَجَلَّة أو كتاب أو صحيفة وتفاجئنا تراكيب نصوص تجمع بين جنسيْن فأكثر كَأَنْ نشير مع شيءٍ من التجوّز إلى نصٍّ «بالرواية - القصيدة» أو «القصيدة - القصة» أو «القصيدة - الحكاية»، ويسكن الشعريّ القصيدة والقصة والرواية والترجمة الذَّاتيَّة وينتشر في النصّ النقديّ كما يتخطّى مجال الأدب إلى الفنون عامّة فيُمسي وجهاً للحضور الإيقاعي داخل اللوحة والمشهد الرُّكْحي والشريط السينمائيّ والمنحوت والمخروط والموسيقى والجسد الراقص. .

وإذا قارنّا بين الرواية والشعر في الآداب المعاصرة بدت لنا الرواية مجالاً للتعدّد الأسلوبيّ، ونتيجة لهذا التعدُّد يكون جنسُ الرواية أقرب إلى التركيب المُجتمعيّ وإلى لغة المجتمع في انفتاحها على جميع الطبقات والفئات والأفراد. وقد سعى باختين إلى دراسة «مجموع الرواية»[٥٤] بمنظور شموليّ قائم على التعدّد القرائيّ داخل النصّ[٥٥]. ويتَّضح لنا عند المقابلة بين الشعْريَّة السابقة وشعريَّة باختين أنَّ الأجناس القديمة - وهي أجناس شعريَّةً - كانت «تنمو داخل تيَّار القوى الجابذة نحو المركز» (Centripède)، أمَّا الرواية والأجناس الأدبيَّة النثريَّة - السرديَّة بالخصوص - فإنّها تكوَّنت داخل تيَّار القوى المُعاكسة للمركز (Centrifuge)[٥٦]. إن الشعر بهذه المقابلة هونتاج المركز، القمَّة الإيديولوجيَّة الرسميَّة. أمَّا النثر السرديّ فهو الانفتاح على اللّهجات الخارجة عن طوق الأنظمة التقعيديَّة اللّغويَّة، يتولَّد في الشارع والكوخ والحقل ويتمرَّد في جُلّ المواطن على السلطة المركزيَّة، ويُقرّ «التعدُّد اللّساني» لانفتاح الخطاب السرديّ منذ الحكاية على مختلف الأفراد والطبقات والفئات، هو نثر «حواريّ» لأنَّه يجعل فرديَّات عدَّة تتواجد ضمنه وتَتعايش وتتناقض من غير أن تنفلت من السياق الجامع. . . ويتأكَّد هذا الصراع بين الأدبين الرسميّ والمُهَمَّش في أدبنا القديم، بين القصيدة التي تُعَدُّ ذروة الإبداع الأدبيّ لمدَّة طويلة إلى الخمسينيات تقريباً من هذا القرن وشتَّى أصناف الكتابة السرديَّة[٥٧].

إنَّ الرواية شأن الحكايات الشعبيَّة قديماً لم تحتلّ موقعها المُتَفرِّد في النقد الأدبيّ إلَّا بعد إعادة النظر في مركزيَّة اللّغة الوحيدة والنظر إلى الخطاب الروائيّ من حيث هو تعدّد لغاتٍ، انهدامٌ للمركز الواحد. . . ولعَلَّ مِنْ أهَمّ النتائج الّتي تَوصَّل إليها باختين في دراسة الخطاب الروائيّ انفتاح التعدُّد الحيّ كأن تُصبح المجموعة حاكية فتتعايش تركيباتٌ لسانية مختلفة في السرد والحوار على وجه الخصوص. وليست الرواية إلَّا وليدة الحكاية المُطوَّلة فلم تستقرّ في الآداب الغربية المعاصرة وأدبنا العربيّ إلَّا بعد أن انتقلت تدْريجياً من محيط الأدب غير الرسميّ (أدب العامَّة) إلى المركز حيث الاستقرار في نظامٍ أو ما يشبه النظام. إنّ لغة الرواية شأن لغة الحكاية تتشكّل في تراكماتٍ وترابطات لسانيَّة عكس لغة الشعر الّتي تنزع باستمرار إلى أن تنفلت خارج الحياة الحادثة والتاريخ في تمظهر حركته المُجتمعية وهي «لغة للآلهة»[٥٨]. وكأنَّ المركز اللسانيّ الواحد في هذه اللّغة يتقسَّم في بناء ينفتح على الداخل، لغة أو لغات داخل لغة، في حين يتضمَّن البناء الروائيّ لغات تنفتح وتمتدّ على سطح الدلالة السرديَّة، ويتولَّد هذا التعدّد من ازدواج يُقابل «الواحد» الشعري: «إن التعدُّد اللسانيّ المُدْرج في الرواية (مهما تكُن أشكالُ إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يقدّم التفرّد في أن يكون ثنائيّ الصوت. إنَّه يخدم بتأنٍّ متكلّميْن ويعبّر عن نيّتيْن مختلفتين: نيَّة مباشرة هي نيَّة الشخصيَّة التي تتكلم ونيَّة - مُكَسَّرة - هي نيّة الكاتب»[٥٩]. ونتيجةً لذلك يبدو الخطاب الرّوائي ذا صوتين مترابطين في حوار لا يُشدّ إلى صوتٍ واحد ونبرة واحدة وإلَّا فقد نثريّته وأمسى خطاباً مُغلقاً على نفسه يُقرأ ليؤوّل داخل مركز واحد ورؤيا واحدة للعالم شأن الخطاب الشعريّ. ولا يمكن - في اعتقادنا - نفي الحوار داخل اللّغة الشعريَّة إلَّا لأنَّه حوار فرديّ. . غير أنّ الحوار في النصّ النثريّ (الروائيّ) يختلف عن الحوار في النصّ الشعريّ، ذلك أنّ الاستعارة الشعريَّة تظلّ دوماً صوتاً واحد قابلاً للتعدُّد في الفهم إذ المعاني المتعدِّدة للرمز لا تعقب «تنبيراً مُزدوجاً» ولكنّه الصوت الواحد يقابله ازدواجٌ في المعنى الشعريّ يجمع بينهما نسق واحد من التنبيرات[٦٠]، فيكون الصوت الشعريّ واحداً يكتمن عدَّة معانٍ في حين يُشكّل الخطاب الروائيّ عدَّة أصوات تكتمن معانيَ شتّى، فيبدو الشعر مُركزاً في نواة الصوت الواحد، تلك اللّغة تعبّر عن استقرارها على قمَّة الاستعمال حيث الفرد يختلي بذاته كي يُحاورها ولا يبحث له عن ترابطات لازمة داخل المجموعة، في حين تتمرَّد الرواية، شأن الأجناس السرديَّة المختلفة، على المركز الواحد واللّغة الواحدة وكذلك الصوت والنبرة الأحاديّيْن وترتمي في غمرة المعيش الحَيّ لتهدم مختلف المراكز المتسلِّطة. . .

وَلَكن، كيف يتلازم الحدث والحال في بنية كُلٍّ من الرواية والنصّ الشعريّ؟ لئن انحدرت الرواية من صُلب الملحميّ القديم فإنّها نتاج الحداثة، فهي بناء جامع يستقطب حضارتنا المعاصرة[٦١]، مؤسّسة لغويَّة تمتدّ لتشمل وجوداً ذاتيًا ومجتمعيًا، شبكة من علاقات التواصل بين لهجاتٍ ودلالاتٍ مُختلفة، شكل استطاع أن يضمن لمدَّة قرون تناظم المُتخيل الغربي[٦٢]. تتركَّز في الحدث وتفجّره نظاماً سرديًا يُقارب الحياة في حدوثها والواقع التاريخيّ في تمظهُره وتخفّيه والذات المُبدعة في درجات

حضورها وغيابها الوظيفيّ، إلَّا أنّ الحال الشعريَّة شرخ عميق لا تخلو منه رواية يسكنها ويتبدّد فيها ليشدّ الفعل الإبداعيّ إلى لحظة يلتقي فيها الوجودُ بالعدم وتتفتّح الذاتُ المبدعة خلالها شعوراً حادًّا بالانفقاد والحنين يتوزّع في أبنية الأحداث والشخصيّات والمدلولات. وقد اهتمَّت جوليا كريستيفا بالشعر[٦٣] لاعتقادها الراسخ بأنَّ أيّ جنس أدبيّ يمُتُّ حتماً بصلة إلى الشعر من قريب أو بعيد ذلك ما اقتضى الاختلاف بين قراءتها للشعريَّة وتوجُّه باختين إلى الخطاب الروائيُّ... وإذا كان التعدُّد اللّساني والأسلوبيّ في الرواية[٦٤] لا ينفلت تماماً من واحديَّة الحال الشعريَّة فإن تركيب القصيدة الاستعاريّ لا ينفي التعدُّد ضمن ما يُسمّى «بالاقتصاد الحواري»[٦٥]. تسعى كريستيفا في هذا المجال إلى إبانة العلاقة الرابطة بين النصوص وتعدّد الخطابات إذ يكون النصّ الشعريّ فضاء للحوار الذاتيّ، حيِّزاً تتعايشُ ضمنه خطابات، وتظهر المدوَّنة السابقة عن النصّ افتراضاً مُعمَّماً له قيمة تشريعيّة، وبهذا المفهوم لا يخلو أيّ نصّ من علاقات تشُدُّه إلى خطابات سابقة يستقطبها ويكتمنها في الآن. وإنّ القراءة تشرّع بعض الافتراضات كما أنَّ بعض الافتراضات قائمة في النص ذاته... وبهذا التعدُّد الإفتراضيّ يكون النصّ أنظمة علاميّة متداخلة، فيقتضي المرورُ من نظامٍ إلى آخر عمليَّة تغييرٍ موقعيّ، ويُعد السياق المُفْترض وجهاً لتحويل الموقعِ القرائيّ بتمثُّل فاعلٍ (قاريء) رمزيّ لا يستقر على حال... إنّ الموقع سياق يختلف عن سياق آخر، وفي التنقّل بين شتى المواقع مقاربة تناصّيَّة تضع من البدء افتراضاً: «النصّ التكوين» ضمن «النص الظاهرة» ويكون اسم الكاتب أو عنوان الكتاب افتراضاً أوّليًّا، إذ التسمية تحيل على تجربة أو مكان أو خصوصيَّة...

إنّ الذاتيَّة الفاعلة تمركز في لحظة من الزمن داخل ضمير (Pronom) ليس معزولاً عن الآخرين بل هو مُتَّصل بهم عبر الخطاب.. فالـ «أنا» (Égo) مقترن بـ «الأنت» ضمن علاقة تواصل جدليّ، وهذه الثنائيَّة تُرخّص وجود ضمير ثالث غير محدَّد يظهر لحظةً خاطفةً عند الخطاب... وتتّضح الذاتيَّة في الاستعمال اللّساني دلاليًّا في مجرى حينيّ (Instance) إذ تتوزَّع المواقع وتزول الحدود المُبسَّطة بين الضمائر الثلاثة وتتفرَّع سبل التخيُّل إلى أن تظهر للخطاب الواحد مجازٍ عدَّة... بديهيّ أن تكون الـ «أنا» نتيجة التغيُّرات الموقعيَّة المختلفة في غمرة التخيُّل بعيدة عن المدار الواحد، مُقسَّمة وموجودة في كل المواطن داخل الخطاب[٦٦]. وليست «الأنوات» بهذا المعنى تكراراً لـ «أنا» واحدة.. إلاَّ أنّ التحليل لا يُعدِم نظام الواحد بل تظلّ الأنوات المتفرّعة عن الأنا الواحدة حاملة لملامح مشتركة ضمن الاختلاف.إنَّ التخيُّل وهو يقسِّم الأنا إلى أنوات يظلُّ المجرى الرمزيّ وحيِّز التقبُّل، يتهيكل في الممارسة.. لقد فقد النصّ الأدبيّ المعاصر الأمان عند تخلّيه عن مراجع التخيّل ورفضه الانتماء إلى جنس محدَّد، وهو بذلك حقّق نقلة خطيرة من «اقتصاد العبارة» إلى «اقتصاد التخيّل».

لا شكّ أنّ الرواية عند مُقارنتها بالشعر المعاصر تُمثّل الجنس الأدبيّ الأكثر شيوعاً لأنَّها «تحمل نبض العصر.. نبض التغيير»[٦٧]. وتعانقُ التاريخ والمجتمع والأشياء والوجود الإنسانيّ في أدقّ حالاته إلَّا أنَّها مسكونة بالشر منذ أن تجاوزت النماذج الموروثة وقطعت أشواطاً في التجريب واتّباع نهج «الرواية المضادة».

إنَّ التداخل بين الحدث والحال ظاهرة أدبيَّة معاصرة تشمل - تقريباً - مختلف الآداب العالميَّة. كيف تظهر ملامح التفاعل بين الحدث والحال ضمن علاقات التواصل بين الرواية والنصّ الشعريّ في الأدب العربيّ المُعاصِر؟.

(٦) - الرواية العربية والنصّ الشعريّ.

هل تتواصل شجرة الأجناس العربية القديمة في سلسلة الأجناس المعاصرة؟ ما علاقة القصَّة والرواية بالحكايات القديمة والأحاديث والمقامات؟ هل يواصل النص الشعريّ المعاصر القصيدة القديمة؟.

تتنزَّل دراسة تطوّر الأجناس في أدبنا العربيّ المعاصر في صميم قضايا الحداثة بواجهاتها الفكريَّة والسياسيّة المختلفة وفي ارتباطها بالتحوّلات الخطيرة التي شهدتها السَّاحة المجتمعيَّة العربيَّة منذ بوادر التحديث الأولى خلال القرن التاسع عشر للميلاد إذ «الحداثة العربية» مشروع سياسيّ وثقافيّ في الآن[٦٨]، هو «المحافظة» في اتّجاه على اللّغة و«الدخول في مشروعيَّة العالم» في اتّجاه ثان وإن بَدت نشأة الرواية العربية أقرب ما يكون إلى المقامة[٦٩] تهدم «الذاكرة القديمة» وتؤسِّس «ذاكرة جديدة».. يخترقها النسيان ويُدمِّر فيها كلّ الثوابت والمُسلَّمات فتبدو «ذاكرة مفقودة» - بلغة إلياس خوري - تُوهم بأنَّ الأجناس المُحدَثَة أجناس عربيَّة تستخدم اللّغة أساساً لها وتنفتح على الوافد من الشمال تحتضنه دون حذر أو تَمييز، تُعجّل في تبنّيه وتنفيه لحظة اكتشاف جديد ناشىء، وإذا الأشكال المُحدثة في الأدب العربيّ المُعاصر في منظور الحداثيّين العرب «ليست تطويراً لأشكال برعميَّة وُجدت في موروثنا الأدبي فلا القصّة تستكمل الحكاية ولا الرواية هي الشكل الجديد الّذي تأخذه المقامة، ولا الشعر الحديث هو استكمال لتجربة الشعر المُحدث في العصر العبّاسيّ بل إن هذا المُحدث العبّاسيّ أُعيد اكتشافه من جديد على أساس الشعر الحديث الراهن...»[٧٠] في حين يُؤكّد الإحيائيُّون هذه الصلات، ويتدعّم موقفُهم ببعض الآراء المُقارنة إذ يُعيدون الرواية والقصّة الغربيَّتين إلى جذور مختلفة من أهمّها الأدب السرديّ العربيّ في العصر الوسيط... ويختلف الموقف الحداثيّ في المغرب العربيّ عمّا هو عليه في المشرق إذ تعود الرواية التجريبيَّة إلى التراث السرديّ يدعمها في ذلك نَهْجٌ نقديّ لا يفصل بين السردين الغربيّ المعاصر والعربيّ في العصر الوسيط مع إقرار حلقة توسّط هي العصر الحديث عوداً إلى الدّور الذي لعبته الأندلس والجنوب الإيطاليّ في التواصل[٧١]. وبذلك يبدو «الحداثيُّون» المغاربة أقرب إلى الإحيائيين في المشرق، يُحاربون النماذج الغربيَّة ويدعون إلى التأسيس بالرجوع إلى التراث

وإلى الثقافة الغربيَّة، يستفيدون منها ويرفضون حضورها المركزيّ ويختلفون مع الإحيائيين في قراءة ذلك التراث والانفتاح على المُدَوَّن والشفويّ وعلى الرسميّ والمُهمَّش معاً. أما مُنظِّرو الحداثة «البَعْدية»(٧٢) فإنَّهم يرفضون التسمية تحت غطاء التصنيفات الوثوقيَّة ويُقرِّون الاختلاف مذهباً، يتَّبعون نَهج النقد ويرفضون المزاوجة اللاتاريخيَّة بين التراث والحداثة، يقرأون التراثيْن الغربيّ والعربيّ من غير مُسبَّقات فكريَّة ويُؤثِرون المغامرة والبحث الدائم عن مفاهيم وأدوات قرائية تهدم المواقع المُحَدَّدَة وتنخرط في اللحظة حيث الموقع انفتاح دائم على «الآن» والـ«هنا» وصيرورة دائمة، ومشروع يتحقَّق بعضه ويظلّ مشروعاً دائماً، إذ الرواية في الواقع هي ذاتها وهي نُصُوصٌ أخرى (أجناس) كما هي القصَّة والقصيدة ونصّ الترجمة الذاتيَّة أشكال للتعدّد في أبنية أو ما يشبه الأبنية ذات الهُوِيَّة المُعْلَنة، فنقبل التسميات في الظاهر ونحذر منها في الآن مخافة تحوّلها إلى أطواق مُغلقة تُغَيِّب وقائع النصوص في «نصوص» وهميَّة وتُعدم ذوات النصوص في نماذج ما قبليَّة افترضها منهجُ التقسيم والترتيب... وليس لنا عند التجرّد من مُسبَّق التسمية إلاّ أن نُثبت وجه التكلّف في تقسيم الأجناس ونضع خطوط فصل بينها، ونبيّن أخطار المقارنة بين أجناس أدبيَّة متباعدة تاريخيًّا كأن نماثل بين الحكاية المُطوَّلة أو المقامة والرواية أو القصَّة ونُؤَالف في حركة تطوّر تاريخيّ عامَّة بين القصيدة القديمة والنص الشعريّ المُحْدَث... فتظلّ التسميات قابلة للمراجعة نُبْقيها لما تُمثّله من علامات كبرى نحتاج إليها عند المقارنة بين آداب مختلفة أو داخل الأدب الواحد لرصد حركة الإبداع ومتابعة الحوار القائم بين نصوصه في تداخلها وتمايُزها... ولا يعني إبقاء التسميات نفي التباعد بيْن المناخات الإبداعيَّة والتركيبات المجتمعيَّة والوقائع التاريخيَّة المختلفة، وإذا الحكاية والحديث والمقامة ـ بهذا المفهوم ـ منتوجات شفويَّة استقرَّت في المُدَوَّن بعد أزمنة طويلة من التشكّل في حين تأسَّسَت الرواية والقصَّة والترجمة الذاتيَّة والنصّ المسرحيّ في الكتابة العربيَّة المُحدثة واقتبستها ساحة الإبداع العربيّ عن الغرب بإرادة وتقصُّد. فبدت الأشكال الأدبيَّة في بدايات هذا القرن تشبّثاً بالماضي وانخراطاً في حداثة العصر كالمزاوجة بين فنّ المقامة والرواية(٧٣) أو بين الرواية ومستلزمات الإرشاد الدينيّ والتوجيه الأخلاقيّ(٧٤) وكالتردّد العنيف داخل القصيدة الرُومنسيَّة بين البناء العموديّ التقليديّ والتجربة بأسسها النفسيَّة والفكريَّة الجديدة أو الاستقطاب الحداثيّ يضع النصّ الإبداعيّ الغربيّ في مقام النموذج(٧٥). وإذا كانت الرواية العربية في غضون الخمسينات والستّينات قد شهدت نقلة خطيرة بأن اقتحمت عالم المدينة بتفاصيل وقائعه(٧٦) مروراً بالريف (٧٧) أو تزامناً بين الريف والمدينة فإنَّ القصيدة بدأت تدخل فضاء الكتابة وتتجاوز شعريَّة الإنشاد وتغوص في ذات الفرد بعيداً عن ضُغوط حركة التاريخ المُباشرة. إلاّ أنَّ الرواية العربيَّة شأن القصَّة والقصيدة فقدت منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧م توازناتها المألوفة وقطعت أشواطاً في السير داخل عوالم من التجريب مجهولة إلى أن تهدَّم كيانها في أبنية عكسيَّة وتنوعَّت وسائل الكتابة والرؤى إلى حدّ أنَّه من الصعب اليوم ضبطها في اتّجاهات مُحدَّدة(٧٨)، هي اتّجاهات متعدّدة تعدُّد الإتّجاهات الفكريَّة والسياسيَّة. ذلك أنّ حيرة المبدع بعد الهزيمة الكبرى لا تنفصل عن حيرة السائس وارتباك السلطة، هي حيرة السؤال في مستوى الإبداع وهي رفض السؤال في مجال السلطة خوفاً من فقدا التوازنات المؤقّتة في سيرورة عمل براغماتي يحافظ على النظام (أيّ نظام) ولا يريد التغيير. وإذا كان المبدع بعد الهزيمة(٧٩) يُؤثر التشرّد بعيداً عن الحلول الجاهزة وشتّى الأساليب الغوغائيَّة ويرفض المُسلَّم تحت غطاء الأجناس ونظريَّة الأجناس التقليديَّة ويُؤالف ضمن النصّ الواحد بين أصناف شتّى من التعبير فإنّ السائس يُخفي هزيمته بالإنجازات المحدُودة فى الزمن والوظيفة ويلوذ «بالشرعيَّة» في إطار اللعبة الانتخابيَّة تحت «مظلَّة دستوريَّة» أو ارتكازاً على حقّ الولاء للأسرة الحاكمة دون فصل بين الدَّمويّ والمُقدَّس أو إقراراً لنفُوذ النّخبة في أعلى الجهاز العسكريّ أو البوليسيّ. وفي كلّ الحالات يكون الخطاب السياسيّ العربيّ واحداً لا يقبل التجزئة أو النقد في حين تتعدَّد الملفوظات الأدبيَّة والنقديَّة وتتمرَّد على سلطة الواحد... وإذا الأجناس في الأدب العربيّ المعاصر تسميات تقريبيَّة تُغيِّب النصّوص ولا تتّخذها أمثلة تابعة لنماذج مُسبّقة.

فلم تعُد الكتابة استجابة آليَّة لمسلّمات الأجناس وإنَّما هي فعلٌ يُقِرّ الحريَّة مبدأً والبحث الدائم عن أشكال تعبيريَّة مُحدثة منهجاً ويغامر في التجريب. وليس النثر في الإبداع الأدبيّ نثراً مطلقاً، كذلك الشعر إذ زالت الحدود التقليديَّة بينهما واقتحم الشعريّ مختلف أجناس الكتابة العربيَّة كما أثّرت وسائل التعبير النثريَّة في لغة الشعر. فاختلّ «النظام» الأدبيّ القديم في غمرة وقائع جديدة حينما اخترق الحدثُ مجال الحال واستبدّ الحال بالحدث في ضروب جديدة من الكتابة. «هكذا يكون النثر صورة الشعر وتكون الرواية نثر القصيدة...»(٨٠).

إنّ الرواية العربيَّة شأن القصَّة والنصّ الشعري بحثٌ دائم عن وطن ولا وطن، مُؤسَّسة لغويَّة تهدم وجودها باستمرار إذ تنشُد مجتمعاً لا يتحقَّق وتصف وقائع مجتمع مرفوض. وتكاد الأجناسُ تفقد أيّ وجود حينما يعسر التمييز بين أشكال الكتابة السرديَّة ويُمسي البحث عن هويَّة الجنس الأدبيّ موضوعاً قائماً على فراغ الإطلاق والتعميم. ولكن، هل نندفع عند ذلك إلى القول بتحطيم الأجناس عامَّة(٨١)؟ وتشتدّ حيرة دارس الأجناس الأدبيَّة حينما تتركّز بعض الروايات العربيَّة في مجال حدثٍ واحد وفي حين تشتمل بعضُ الأقاصيص على شبكة واسعة من الأحداث(٨٢) كما تُشبه الترجمة الذاتيَّة الكلاسيكيَّة في تعاقب أحداثها وامتداد فضائها المكانيّ واتّساع مجالها الزمنيّ. وتقارب بعضُ القصص القصيرة النّصُوص الشعريَّة كما تُقارب بعضُ النصوص الشعرية القصص في نسيجها الحَدَثي(٨٣). فيتعسَّر بهذه التداخُلات إبانة الفروق بين الأجناس إلا

أنّ التسمية تظلّ حاجة مُلحة كلّما ارتأينا وجود التوثيق والترتيب والنقد الشامل والمُقارنة بين مختلف حقول الإبداع الأدبيّ واستقراء تطوّر الحركة الإبداعيّة وتقويم أعمالها والتنظير لها حاضراً ومستقبلاً. . . ولكنّها في مختلف المواضع تسمية أساسُها الافتراض، تتّخذ النصّ نموذجاً، وهي المجاز يرتكز على فعل الكتابة ويعتمده أصلاً ومرجعاً في آنٍ. .

تونس

هوامش

(١) - Gérard Genette - «Genres «types» modes» - Poétique» No 32 Nov 1977 - «La Poétique est une très vieille et très jeune «science» le peu qu'elle «sait» peut - être aurait -elle parfois intérêt à l'oublier...».

(٢) - Jean - Marie Schaeffer - «Du texte au genre - notes sur la problématique générique «poétique» No 53/1983.

(٣) - Michel Stanesco - «Premières théories du roman - les folles amours des Paladins errants» - «Poétique» No 70/Av/1987.
تعود الجذور الأولى إلى القرن ١٤م وبالتحديد في فرنسا وإسبانيا وإيطاليا.

(٤) - تَثَن ترجمة (Pli) ورد في كتاب «الطيّة لابينيتز و(طراز) الباروك» لجيل دولوز. أنظر (أيضاً) مقال «البنيوية الطيّة والثالوث» لداني روبير دوفور ترجمة محمّد الرفرافي مجلة «العرب والفكر العالميّ» عدد: ٩ شتاء ١٩٩٠.
يُوظف صاحب المقال لفظ «التثنّي» في سياق ما أسماه «بالخانة السادسة» ضمن نقده للبنيويّة وأسسها المنطقيّة. . إن معايير المنطق البنيويّ هي التالية: الرمزيّ (Symbolique) المحليّ (Local)، التمَفْصُليّ (Différentiel) ، المُمَفصِل (Différenciant) التابع، تُضاف إليها خانة سادسة (خاوية) متحوّلة متغيّرة وهي مُهْمَلة في منطق البنيويَّة.

(٥) - حرصنا على بيان الصلة بين وجود النصّ ونصّ الوجود في بحث لنا - إنظر «وجود النصّ الأدبيّ - نصّ الوجود» - مجلّة «الفكر العربيّ المعاصر» عدد: ٥٤/٥٥ (جويلية - أوت ١٩٨٨).

(٦) - - ابن منظور - «لسان العرب» طبعة دار المعارف مصر جزء (من م إلى ي).

(٧) - Encyclopaedia universalis - corpus 17. -

(٨) - المرجع السابق.

(٩) - يمكن التوقّف عند تفاصيل التعريف ضمن «الموسوعة العالميّة» المرجع السابق.

(١٠) - Julia Kristiva «La révolution du langage poétique» Points Seuil 1974.

(١١) - Encyclopaedia universalis - corpus 17. -

(١٢) - أنظر «مدخل لجامع النص» تأليف جيرار جينات ترجمة عبد الرحمن أيّوب إلى العربية - ط: ١ - دار توبقال المغرب: ١٩٨٥.
- Gerard Genette : genres «types» modes «Poétique - No 32/nov/1979.
- R. Wellek - Austin Warren - «la théorie littéraire» seuil 19478.

(١٣) - - Gerard Genette - «genres «Types» modes», poétique» No 32 nov 1979.

(١٤) - تواصل مفهومُ الأجناس الأرسطيّ خلال العصر الوسيط وكان موضوعاً خطيراً في زمن الغربيّة خلال القرنين ١٦م و١٧م - أنظر:
Vauquelin de la Fresnay و (1555) Pelier du Mans (1605)و
Philip Sidny ,(1583) و Boileau (1674) و Rapin ...

(١٥) - ترجم العرب كتب الفلسفة اليونانيّة ومنطق أرسطو وظهر لديهم علم الكلام وشرح الفارابي (٣٣٩ هـ) كتاب «الخطابة» لأرسطو وألّف ابن سينا (٤٢٨ هـ) رسالة في الخطابة واهتمّ بالمنطق ووضع ابن الهيثم (٤٣٠ هـ/٤٣٢ هـ) رسالة في صناعة الشعر وسبق أن ترجم أبو بشر متى بن يونس كتاب الشعر لأرسطو - أنظر كتاب «عبد القاهر الجرجاني (بلاغته ونقده)» - د. أحمد مطلوب (وكالة المطبوعات الكويت) توزيع دار العلم.

(١٦) - أنظر كتاب حمّادي صمود «التفكير البلاغيّ عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس» منشورات الجامعة التونسيَّة ص: ١٥٨/١٥٩.

(١٧) - «الأنماط» هي نماذج تعبيريَّة كبرى يمكن تمثلها في سياق الحديث عن الشعر في النقد القديم - أنظر مقال «تعريف الشعر في الشعريَّة العربيَّة القديمة» لحمّادي صمود ورشيد الغزيّ.
- Hamadi Sammoud, Rachid Ghozzi - «La Définition de la poésie dans l,ancienne poétique arabe», Poéique No 38/1979.

(١٨) - - عبد القادر المهيري - «مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللّغة والبلاغة» «حوليّات الجامعة التونسية» عدد: ١١/١٩٧٤، يذهب الباحث إلى أنّ الاهتمام بظاهرة الإعجاز القرآني يعُود إلى القرن الثاني للهجرة وتواصل هذا الاهتمام إلى أن بلغ القرن الخامس، فبحث عبد القاهر الجرجاني فيه ضمن كتاب «دلائل الإعجاز» كما اهتمّ بالشعر في «أسرار البلاغة».

(١٩) - أنظر كتاب حمّادي صمّود «التفكير البلاغيّ عند العرب. . .» في سياق «الحدث الجاحظي».

(٢٠) - - ابن رشيق - «العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده» دار الجيل - ط ٤ :١٩٧٢ (١١٩ - ١٢٠).

(٢١) - ابن رشيق «العمدة» ص: ١١٦.

(٢٢) - Hamadi Sammoud, Rachide Ghozzi «la définition de la poésie dans l'ancienne poétique arabe» Poétique No 38/1979.

(٢٣) - ابن رشيق «العمدة» ص ١٩.

(٢٤) - الدكتور محمود طرشونة «مدخل إلى الأدب المُقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» يشير الباحث إلى رفض كُلٍ من ابن النديم وأبي حيان التوحيدي لحكايات «ألف ليلة وليلة» في جذورها الأولى عند ترجمة «هزار أفسانة».

(٢٥) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - «البيان والتبيّين» دار إحياء التراث العربيّ بيروت - لبنان.

(٢٦) - المرجع السابق ص: ٣٢.

(٢٧) - المرجع السابق ص: ٦٧.

(٢٨) - ابن رشيق - «العمدة» ص: ١١٩.

(٢٩) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣٠) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣١) - المصدر نفسه ص: ١٢٠.

(٣٢) - المصدر نفسه ص: ١٢١.

(٣٣) - Mahmoud Tarchouna «Les marginaux dans les récits picares-

ques arabes et espagnols» - publications de l'université de tunis» 1982.

(٣٤) - أنظر لغة تدوين ألف ليلة وليلة.

(٣٥) - أنيس المقدسي «تطور الأساليب النثريّة في الأدب العربيّ» دار العلم للملايين بيروت ط : ٦/١٩٧٩.

(٣٦) - أُنظر التفاصيل في المرجع السابق الذكر.

(٣٧) - Mahmoud Tarchouna - «les marginaux...»

بحث الد. محمود طرشونة في الجذور الأولى لنشأة المقامة وتطورها. . .

(٣٨) - الموافقة للقرن العاشر والحادي عشر والثاني عشر الميلاديّة.

(٣٩) - استمرّ وجود المقامة في الأندلس إلى القرن ١٥ الميلادي، ظهرت خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة (١١م، ١٢م) واستمرّت خمسة قرون إلى فجر النهضة الغربيّة.ويضبط الدكتور طرشونة قائمةً لأسماء مؤلّفي المقامة في الأندلس كابن شرف وابن الشهيد وابن مالك وابن المعلّم وابن خاقان وصولاً إلى أبي الزغّال الذّي عاش في القرن التاسع للهجرة الموافق للقرن الخامس عشر الميلادي. . وقد سعى الباحث بتتبّع المقامة في نشأتها الأولى بالمشرق وانتقالها إلى الأندلس عبر إفريقيّة (القيروان إثر الغزوة الهلاليّة) إلى إبانة الروابط المتينة بين الأدبين العربيّ والإسبانيّ، وتوصّل إلى الكشف عن عمق الصلة بين التراث العربيّ الإسلامي والنهضة الغربية.

أنظر «الهامشيّون وقصص الشطّار العربيّة والإسبانيّة» (بالفرنسية) - «في المجالس العربية(Dans les séances arabes) (ص: ٣٩/٦٧).

(٤٠) - Gerard Genette «genres»«types», modes» Poétique No 32 Nov 1979.

(٤١) - المرجع السّابق - يتأكّد التقسيم الجديد عام ١٨٠٠ وقد تردّد في مذكّرة لِشليغل عام ١٧٩٩، وسبق أن عرّف الذاتيّ والملحميّ والدراميّ عام ١٧٩٧.

(٤٢) - كان ذلك عام ١٣٠١.

(٤٣) - يقترن مفهوم الملحميّ (موضوعي صرف) بالمقولة (Thèse) والغنائيّ (ذاتيّ صرف) بالمقولة العكسيّة (Anti - thèse) والدراميّ (مجمع الذاتيّ والموضوعي بالاستنتاج) (Synthèse).

(٤٤) - يضع هيجل مستنداً في ذلك على ويلهالم (August Wilhelm) الشعر الملحمي في مقدمة الأجناس من حيث الظهور الزمنيّ لأنّه تعبير ساذج عن وعي شعب، يليه الغنائيّ عند بروز الأنا الفرديّ. أمّا الشعر الدراميّ فإنّه يُمثّل مرحلة نُضج الوعي: التطوّر الموضوعي وحضور ذاتيّة الفرد في الآن.

(٤٥) - أُنظر تفاصيل ذلك في مقال جينات السابق الذكر.

(٤٦) - اعتمد جينات عدداً كبيراً من الباحثين في الأجناس الأدبيّة وأفضى بيانه الإحصائيّ إلى استخراج نماذج محدّدة: أجناس ثلاثة وأزمنة ثلاثة.

(٤٧) - Gérard Genette - «Genres «Types» modes» Poétique No 32 Nov/1979.

(٤٨) - المرجع السّابق.

(٤٨) - المرجع السّابق.

(٤٩) - المرجع نفسه.

(٥٠) - Jean Marie Schaeffer - «Du texte au genre - notes sur la problématique générique» - poétique No 53/1983.

أُنظر مقال «من النصّ إلى الجنس الأدبيّ» - أحمد الحذيري «الفكر العربي المعاصر» عدد: ٥٤/٥٥.

(٥١) - «جامع النصّ» (archi - texte) تعريب عبد الرحمن أيّوب «مدخل لجامع النصّ» جيرار جينات دار توبقال المغرب ١٩٨٥.

(٥٢) - Laurent Jenny «la stratégie de la forme» - poétique No 27/1976.

(٥٣) - المرجع السابق عرض - صاحب المقال تأويل بلوم (Harold Bloom) الذي ينزع إلى التحليل النفسيّ للتطوّر الأدبيّ. . .

(٥٤) - Michail Bakhtine «Esthétique et théorie du roman» Gallimard 1972.

ترجمت منه بعض الفصول بعنوان «الخطاب الروائيّ» - محمد برّادة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ القاهرة ١٩٨٧. ويعود ظهور الكتاب لأوّل مرّة إلى عام ١٩٧٥.

(٥٥) - يقول باختين: «إن الأسلوبيّة التقليديّة لا تعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للّغات والأساليب التي تُكوّن وحدة عليا. إنّها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعيّ للّغات والأساليب التي تُكون وحدة عليا: إنّها لا تعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعيّ لِلّغات الرواية كما أنّ تحليلها الأسلوبيّ لا يتّجه نحو مجموع الرواية وإنّما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك. . .» («الخطاب الروائي» ص: ٣٩).

(٥٦) - تعريب المصطلحات لمحمد برّادة.

(٥٧) - أُنظر «المنهل العذب» من القسم الثاني: «ألف ليلة وليلة أدباً كونيّاً» من كتاب «مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة» للدكتور محمود طرشونة (تونس ١٩٨٦) في سياق الحديث عن ألف ليلة وليلة في منظور كُلّ من ابن النديم والتوحيدي. يُصرّحُ ابن النديم في كتابه «الفهرست» الّذي فرغ من تأليفه سنة ٣٣٧ هـ بقوله: «وقد رأيته (ألف ليلة وليلة. . .)، وهو بالحقيقة كتاب غثّ بارد الحديث تلوكه ألسنة العامّة» «الفهرست» المقالة الثامنة ص ٣٠٤ طبعة فلوجل. .) أمّا أبو حيان التوحيديّ فهو يقول في «الإمتاع والمؤانسة» (الجزء ١٣ص: ٢٣) :«ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل وخلط بالمحال ووصل بما يُعْجِب ويُضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل «هزار أفسانة» وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات. . .»(ص: ٧٧/٧٨).

(٥٨) - الإستعمال لباختين، وقد ورد أيضاً في «مقارنة هولدرلين (Approche de Hölderlin) غاليمار ١٩٦٢.

(٥٩) - الخطاب الروائيّ «باختين (النسخة العربيّة) ص ٩١/ص ١٤٤ من النسخة الفرنسية.

(٥٩) - فالتعدّد الدلاليّ للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه وتوحده الكامل داخل كلامه. وبمجرّد ما يرتاد لعبة الرمز هذه صوت أجنبي أو نبرة أجنبية، أو وجهة نظر محتملة مخالفة فإن المستوى الشعري يتحطّم والرمز يُنقل إلى مستوى النثر» ص ٩٤

(٦٠) - «la polysémie du symbole poétique présuppose l'unité et l'identité de la voix par rapport à lui et sa pleine solitude dans sa parole. Dès qu'une voix étrangère, un accent étanger, un éventuel point de vue différent font irruption dans ce jeu de symbole, le plan poétique est détruit et le symbole transféré au plan de la prose " p/148 «Esthéthique et théorie du roman»

(٦١) - - «Michel Stanesco» - premières théories du roman - les folles amours des paladins érrants » poétique - No 70/1987.

(٦٢) - المرجع السّبق.

(٦٣) - - Julia Kristeva «la révolution du langage poétique» Editions du Seuil» 1974.

(٦٤) - يذكر باختين في كتابه «الجماليّة ونظريّة الرواية» خمس نقاط في تعريف الرواية تناصيًّا:

(أ) السرد المباشر الأدبيّ في مغايراته المتعدّدة الأشكال.
(ب) أسلبةُ مختلف أشكال السرد الشفويّ التقليديّ أو المحكيّ المباشر.
(ج) أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة؛ الرسائل، المذكرات الخاصّة، إلخ...
(د) أشكال أدبية متنوّعة من خطاب الكاتب...
(هـ) خطابات الشخوص الروائيّة المُفرّدة أسلوبياً... (ص ٣٨ من «الخطاب الروائي» - ترجمة محمد برّادة/ ص: ٨٨ - النسخة الفرنسيّة).

(٦٥) - الاستعمال لجوليا كريستفا.

(٦٦) - استفادت كريستفا من مختلف العلوم الإنسانية ومن جدليّة هيجل وماركس ولينين على وجه الخصوص، كما قرأت البراغماتيّة الأمريكيّة والفلسفة التحليليّة الإنجليزية. وقد تبيّن لكلّ من التوجّهين التّحليليّين أنّ اللغة (Langage) فعل يُنجزه فاعل (Sujet) إن اللّغة من حيث هي تمرين يضطلع به أو ينجزه الفرد عبارة (Locution) في اقتصاد مُمفصل في أزمنة تشير إليها الضمائر (Pronoms) حضورات مؤقتة في الإستعمال اللّغويّ والاستعمال المعياريّ (Usage nomatif)...

(٦٧) - الدكتور محسن جاسم الموسوي «عصر الرواية» منشورات مكتبة التحرير بغداد ١٩٨٥ ص: ٩.

(٦٨) - «الحداثة العربيّة هي مشروع سياسي وثقافي صيغ ضمن شروط الانهيار. أمّا الغزو الخارجي، وكمحاولة للخروج على هذا الانهيار والخروج لا يتم إلاّ عبر دخول العالم» (إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» مؤسسة الأبحاث العربية ببروت ط ١: ١٩٨٢ - ص ٣٠).

(٦٩) - أنظر «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي.

(٧٠) - إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» ص ٣٥.

(٧١) - يُمكن الإشارة في هذا السياق إلى «حدّث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» لمحمود المسعدي في مستوى الإبداع وإلى نهج نقديّ يستفيد من التراث ومناهج النقد العربيّ المعاصر في آنٍ. ويمثله في تونس توفيق بكار ومحمود طرشونة وحمّادي صمود برُؤىً نقديّة مختلفة..

(٧٢) - ظهر تيّار الحداثة البعدية في غضون الثمانينات وقد استفاد من كتابات الاختلاف الغربية (نيتشة، هيدغر، دريدا...) وهو مشروع عربيّ تمثّله «مجلة الفكر العربي المعاصر» على وجه الخصوص، أمّا الحداثة البعدية فإنها ترجمة (Post - modernité) استقرّ هذا المصطلح - المفهوم في كتابات مطاع صفدي رئيس تحرير هذه المجلة...

(٧٣) - أنظر «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي.

(٧٤) - «أنظر» الهيفاء وسراج الليل لصالح السويسي القيرواني - جريدة «خير الدين» - تونس ١٩٠٦.

(٧٥) - نشير إلى جيل التحديث الأوّل، تذكر على وجه الخصوص كُلاًّ من طه حسين وتوفيق الحكيم.

(٧٦) - نشير إلى روايات نجيب محفوظ.

(٧٧) - انظر «الأرض» لـ عبد الرحمن الشرقاوي نموذجاً.

(٧٨) - نُشير إلى بعض أسماء الروائيين ممن طوروا أساليب الكتابة الروائيّة العربيّة كجبرا إبراهيم جبرا وحنّا مينه وإدوار الخراط وغالب هلسا وهاني الراهب وحيدر حيدر وصنع الله إبراهيم وإلياس خوري وجمال الغيطاني...

(٧٩) - لم يقدر المبدع العربي على التخلّص من آثار هزيمة «حزيران ١٩٦٧»، وينعكس ذلك في ارتباك الرؤيا والخوف الدائم من الآتي وفقدان الثقة في الماضي والتجريب الدّائم والبحث عبر المشاريع المتتالية عن ملاذٍ بعيداً عن القلق والخوف من المصير...

(٨٠) - إلياس خوري «الذاكرة المفقودة» ص ١٩٢. ويتأكّد هذا المنحى الإبداعي في مختلف النصوص الأدبيّة العربية كأن تتحوّل الرواية أحياناً إلى قصيدة مطوّلة - أُنظر مقدمة حسن الصادق الأسود لرواية «ونصيبي من الأفق» لـ عبد القادر بن الشيخ - «عيون المعاصرة» دار الجنوب للنشر ١٩٨٤، وقراءة الياس خوري لرواية «الزمن المتوحّش» لحيدر حيدر دار العودة ببروت ١٩٧٣. ويمكن الإشارة أيضاً إلى رواية «الموت والبحر والجرذ» لفرج الحوار «عيون المعاصرة» دار الجنوب ١٩٨٥، حيث تظهر سياقات شعريّة تُوقف الحدث وتفتحه إلى الداخل فيبدو الحال زمناً خاصّاً هو وعي اللّحظة يسكنه رعب الهزيمة المُتكررة...

(٨١) - أحمد الحذيري «من النصّ إلى الجنس الأدبي» - مجلة «الفكر العربي المعاصر» عدد ٥٤/٥٥ يقول: «... إنّ مقولة الأجناس الأدبية مقولة نقديّة تهمّ الكلام على الكلام ولا تهمّ الكلام على ذاته. لذلك فإن وجدت الدعوة إلى تحطيم الأجناس أنصاراً في العصر الحديث فإن هذا لا يمثّل شهادة وفاة لهذه المقولة لأنّها مقولة ثابتة مُتحوّلة إن صحّت العبارة.»

(٨٢) - أنظر بحثاً لنا بعنوان «القصّة والرواية في الأدب التونسيّ بين المفهوم والتطبيق» مجلة الآداب عدد ٤ أبريل ١٩٨٩ ومجلة «المسار» (فصليّة يصدرها اتّحاد الكتّاب التونسيّين - السنة ١ العددان ٣و٤/١٩٨٩.

(٨٣) - أنظر أساليب السرد في عديد القصائد المُدوّرة على وجه الخصوص.

فضاء النص وغياب النقد

فرج العربي

النقد والأيديولوجيا

ما أقدمه هنا هو مجموعة تساؤلات تحتاج إلى البحث، أوراق قد تثير بعض الإشكالات التي نعايشها في علاقتنا اليومية بالنقد.

ما الذي أعنيه حين أقول غياب النقد، أعرف أن هناك إجابات جاهزة بل هناك من يعترض ويريد التأكيد على وجود النقد. الكتابات الكثيرة التي تطرح نفسها كنقد هل بالفعل تنتقد بنية النص ولكن نقد لأي شيء ومن أين ينطلق هذا النقد هل هو ضمن الأيديولوجيا والثقافة السائدة أم أنه خارج هذه الأيديولوجيا؟

ليس هناك نص خارج الأيديولوجيا السائدة، النص في حاجة إلى ظله كما يعد رولان بارط وهذا الظل قليل من الأيديولوجيا قليل من الذات أي أن «كل عبارة ناجزة مهددة بأن تكون إيديولوجيا - بارت».

ولكن بأي معنى كل نص مهدد بالأيديولوجيا، إنه بالضرورة التعبير المقولب الذي يمثل واقعة والذي يرسو ضمن ثقافة السائد. حتى الآن لم تخلق قطيعة على المستوى النقدي العربي وإن كانت البنيوية تشكل قطيعة على المستوى المعرفيّ في أوروبا فإننا لم نملك بعد أدوات تحليل ومعرفة جديدة تمثل القطيعة مع اللفظات السائدة حتى الآن.

فضاء النص الإبداعي متجاوز للنص النقدي والنقد السائد يمثل سياجاً أمام فضاء الإبداع، أن نكتب نصاً جديدًا يعني أن نتجاوز الجاهز والممل أن ندخل المنطقة المحرمة.

لا أحد ضمنياً يعترض على اشتهاء القطيعة وممارستها ولكن كيف وبأي أدوات، النص لا يحتاج إلى أدوات جاهزة أو مستعارة بل إنه يمتلك عناصره ويمتلك نسقه ودلالاته فالنص هو الذي يخلق مرجعيته ويخلق ذاتيته «ليس هناك ذات وموضوع»، لذلك تورطت معظم الأطروحات النقدية السائدة في «الايديولوجيا» وأصبحت هناك منهجية جاهزة والناقد أصبح كمصارع محصناً بدرع وسيف يدخل النص كما يقاتل.

أين هو النقد الذي يتعامل مع فضاء النص لا مع جزئياته؟ المنهج الوصفي مثلاً الممارس في الكتابة النقدية هو استنساخ وتصوير فوتوغرافي لبعض جزئيات النص الظاهرة.

كذلك المنهج الاجتماعي التاريخي ركز على سوسيولوجية المضمون دون الشكل والنقد البنيوي الأدبي عزل العنصر «بنية النص الإبداعي» عن بنية الحياة فبنية النص هي عنصر بالنظر إلى بنية الحياة والكون. البنيوية اكتشفت بالنظر إلى نظام البنية في تزامنية عناصره وبناء اللغة داخل النص. وبالرغم من أن البنيوية حطّمت مجموعة من الأطر الأيديولوجية وأعطت قدراً لأهمية الأساليب فهي ليست منهجاً بل درجة متطورة من أساليب البحث والتحليل وأهم ما قدمته هو رفض المطلقات أي تجاوزت الواقعية الجامدة والوصفية.

ولكن بأي معنى نستفيد من البنيوية ولا نقع ضمن السائد لأن أهم أداة للثقافة السائدة في معاودة إنتاج ذاتها هو النقد لأنه يمثل أطروحة مباشرة. والثقافة السائدة من خلال تمرسها لديها كثير من المراوغة والحنكة تطرح نفسها وكأنها هي الصحيح بالبداهة وليس بالإقناع وتحاول أن تستثمر المصطلحات المتاحة لصالحها. منهجية الثقافة السائدة تبرر طرحها لذلك بضرورة كسر أدوات التعبير السابقة لأن المفاهيم الجديدة مرتبطة في كشفها ومعرفتها بهذا الكسر والخروج من ربقة التقليد والمتاح أي الخروج عن النمطية والتكرار. يقول البعض لا بدّ من النمط ليتمّ بالتالي تجاوزه. غير أن النمط النقدي عادة وثبات لا يتم التغير الحقيقي إلا بنسفهما، أي ناقد أو مبدع يركن إلى النمط هو مبدع مراوح لا يستطيع أن يخلق لغة جديدة. النمط سرطان الإبداع بالرغم من أن النمط قائم لا أحد ينفيه بل هناك أنماط في الإبداع العربي وفي النقد العربي.

الجيل الذي سميناه جيل الرواد يمثل أنماطاً صرنا نراها في كثير من النتاج الإبداعي الآن ولذلك فهو «أبوه». ولكي نكتب نصاً جديداً علينا أن لا نستظل بها. نستفيد من إنجازاتها ولا نخضع لسلطتها. الثورة الأسلوبية ضرورة في كل نص جديد نكتبه.

يقول هنري ميشونيليو «مهمة الشعر اليوم هي كتابة شعر ضد الشعر المنجز»، وكذلك هي مهمة النقد أن يكون ضد المنجز. لماذا؟

النص النقدي المنجز هو نص مراوح ولو ادعى التغير، أحترم بعض النصوص النقدية العربية التي استطاعت أن تتجاوز المنجز ولكن في العموم النص النقدي متخلف بمقدار سنوات عن النص الإبداعي المنجز وأقصد أيضاً بعض النصوص الإبداعية الحقيقية التي تجاوزت الجاهز والممل إلى أفق بمقدورنا أن نقرأه بعذوبة ومتعة.

وهذا الذي يقودني إلى إثارة مثل هذا السؤال هو «غياب النقد». أعرف أن هناك إجابات سهلة مطروحة وأعرف أيضاً أن المحرمات كثيرة والنص النقدي صريح ويتطلّب ذلك الدخول في مناورة. إذن عليكم البحث عن الإجابة في مواقع أخرى.

الثقافة السائدة ليست بحاجة إلى نقد أو إبداع. لديها الخطاب السياسي والخطاب الأيديولوجي «الميتافيزيقي والأخلاقي» وهو أكثر فاعلية. لذا نرى أن الواقع العربي سكني وثابت وليست هناك تحولات حاسمة نحو تناقضات في إطار النسق الواحد قد تبدو في الظاهر عنيفة جداً ولكنها في الحياة ساكنة ومستسلمة.

لماذا إذن يغيب النقد وهو الذي يمهد لتجليات الحياة وتطورها؟ لماذا هذه الهلامية وعدم التجانس، هذا الإرباك والتشويش، الثقافة العربية غير محددة الملامح؟

الثقافات الأخرى كانت بحاجة إلى الإبداع لكي يعمق طرحها الأيديولوجي، لكن طبيعة الصراع العربي لم يكن يسمح للتفرغ إلى الإبداع لأن هناك ما هو مباشر أي ما يمثله الخطاب الأيديولوجي والقيم الأخلاقية الثابتة.

النص والنقد العربي القديم

معظم النقد العربي القديم ظل نقداً تقريرياً وذلك بتطبيق قواعد بلاغية مسبقة. ركز على الصناعة والبديع والبيان وإن كان الشعر في العصر الجاهلي سبق النقد إلا أن النقد لم يدخل إلى بنية اللغة بل إنه يؤكد على الزخم الهائل من الأشعار التي كانت تعبر عن حياة الإنسان الجاهلي: السفر، الحياة، الصحراء، القوافل، حالات الحرب من أجل الماء والكلأ والرغبة الملحة في الحياة.

النابغة مثلاً كان نقده انطباعياً يصور الأحكام عن أشعر الشعراء وما إليه، الحياة ذاتها كانت تتصف بالوصف.

النقد في الإسلام بعد ذلك لم يتجاوز «مجلس حسان بن ثابت» دوره كان توجيهياً، وعظياً، إرشادياً، انطلق الموقف النقدي من النص الديني وبدأ يتطور فيما بعد في هذا الاتجاه.

في العصر الأموي نجد أن إباحية عمر بن أبي ربيعة دفعته إلى ارتكاب المعاصي وعرفته إلى نقمة بعض النقاد والفقهاء ورأوا في شعرة معصية وإثماً لم يقترفه أحد من قبل.

كما ظهرت في العصر الأموي صور نقدية جديدة غير الصور المعروفة في العصر الجاهلي مثل المفاضلات والموازنات، التشبيب، العلاقة بين العاطفة والعقل.

وبتطور الحياة العربية في العصر العباسي من البداوة إلى التحضر وظهور نص إبداعي جديد مثله أبو نواس، بشار بن برد، مسلم بن الوليد، أبو تمام، المتنبي، ظهرت أشكال جديدة للنقد استفادت من إنجازات ابن سلام الجمحي.

إلا أن النقد ظل يمثل سياجاً أمام فضاء النص الإبداعي فاتهم المتنبي بتعديه على العربية، اتهم أبو نواس بالمجون وبشار بالزندقة كما اتهم أبو تمام بأنه مفسد الشعر فقد كتب الآمدي «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم اتبعه أبو تمام ففسد شعره» غير أننا نجد ناقداً مثل الصولي وقف موقفاً مختلفاً من أبي تمام فاعتبره بداية لطريقة جديدة في التعبير.

في القرن الثاني الهجري وظهور الموقف اللغوي يبين لنا ظهور موقف جديد للنقد حيث ظهر موقفان من اللغة.

علماء البصرة اعتبروا اللغة مرآة تعكس المفهومات والظواهر والأشياء ولا بد أن تتضمن القواعد والقوانين وأدخلوا اللغة في قوالب العقل واتخذوا البداوة مقياساً للصحة بحيث لا يصح للشاعر أن يخرج عن الشائع والمألوف.

أما علماء الكوفة فاتسموا بالمرونة إذاعتمدوا على الجانب البلاغي لا اللغوي أي أنهم خرجوا عن القواعد والقوانين العقلية المنطقية.

الفهم الثاني للغة هو موقف نقدي تجاوزي لإشكالية اللغة في ذلك الوقت أي اعتبار اللغة حرية وحياة وليست صيغاً موروثة.

في القرن الخامس توج هذا التجاوز «عبد القاهر الجرجاني» الذي أعتبره أول بنيوي عربي قاوم اللفظية وقال «الألفاظ خدم المعاني» ورأى توليداً لعلاقات لغوية لا تعرفها اللفظة المفردة أي أن القاموس اللغوي يظل محايداً أمام الاستخدام الإبداعي للغة.

أدرك الجرجاني في عصره مفهوم الانزياح والانحراف الكلامي الذي شكل أحد هموم بول فاليري وجان كوهن في اللغة.

فهم الجرجاني للغة يقترب من فهم البنيوية المعاصرة فمبنى اللغة الذي تحدث عنه الجرجاني الذي يندمج فيه اللفظ والمعنى أي «العلاقة ما بين الألفاظ»، هذا المفهوم يلتقي مع البنيوية التي تتجاوز الدلالات القاموسية إلى الدلالات البنيوية أي دلالات المعنى عند الجرجاني.

الجملة اللفظية صيغة وجود لا تكفي ترجمتها القاموسية لفهمها بل لا بد من النظر إليها كوحدة تختصر ممارسة إنسانية. فالجرجاني يرى أن مرد كل نقد هو طريقة نظم الكلام أي اللفظة تتجاوز المعنى النحوي وهذا الفهم نفسه عند دي سوسير في العلاقة بين الدال والمدلول أي الصورة السمعية والمفهوم أي علاقتنا مع المفردة في

اللغة ثم نشاط الربط والتنسيق لهذه المفردة. فاللغة ليست مفردة بل هي فضاء يتّسع لنا جميعاً يتّسع لاحتمالاتنا وتكوننا.

الجرجاني جديد بأن يجدد فهمنا لتراثنا النقدي ويطرح أمامنا أسئلة جديدة، إنه يتجاوز في فهمه المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن أي بنية اللغة وكينونتها، إنه يثير فينا البحث عن العلاقة العميقة بين بنية اللغة من جهة وبنية الكون من جهة ثانية، أي كتابة نص نقدي تجاسدي لا يعني إلغاء النص الإبداعي وإحلال نص جديد محلّه، بل هي قراءة شاملة وليست جزئية أي «يبقى النص داخلاً لا فرار له من خارج حاضر فيه - يمنى العيد».

أين هو النقد الذي يتعامل مع هذه الأسئلة من داخل النص الإبداعي الجديد؟ أم أن الهلامية وعدم التجانس في الثقافة العربية قادت أيضاً إلى نصوص بلا ملامح ونقد بلا معنى؟

فضاء النص وجسدية القراءة

لماذا تستهويني كتابات نقدية دون غيرها، في بعض النصوص النقدية العربية وهي قليلة أعني نصوص عبد الفتاح كليطو، خالدة سعيد، يمنى العيد وغيرها من النصوص التي تتجاوز ما عهدناه من رؤية نقدية للنص إلى فضاء أرحب؟

النص النقدي ليس معالجة للنص الإبداعي أو محاورة له أو إتاحة علاقة مد ميسور بل هو نص مجاور قد نسميه كتابة أو نسميه نقداً ولكنه نص له حضوره. هو حالة حياة أمامنا بحيث لا يصبح النقد خارج النقد أي العلاقة الجدلية بين النقد والنص هي علاقة الضرورة التي يستلزمها الحضور والفعل والحياة.

إنني أؤكد أن الطموح الحقيقي للنقد هو إنتاج نص إبداعي له حضوره وتجليه وإن كانت الناقدة يمنى العيد ترى في كتابها «في معرفة النص» أن النقد يواجه مأساته حين يطمح أن يكون نصاً أدبياً لأنه في طموحه كما توضح يمنى العيد يقع في أحد أمرين: إما أنه نص يكرر النص الأدبي وصفاً وشرحاً وتفسيراً، وإما أنه نص أدبي متميز وهو في هذه الحالة يخوض النص الأدبي موضوع نقده وبالتالي لا يعود نقداً بل إنه نص أدبي آخر.

يمنى العيد تنطلق من افتراض علمي للنقد وهي تمارس النقد البنيوي التركيبي في خطوطه العريضة لذلك لديها مفاهيم مسبقة قبل الدخول إلى النص. إنها تنوي البعد السوسيولوجي للنص وبذلك تجزّىء النص وفق هذه الأطروحة.

عندما نقرأ الغائب لعبد الفتاح كليطو وهو دراسة في مقامة الحريري أو كتاب الحكاية والتأويل وهو دراسات في السرد العربي، فإننا نقف أمام نص نقدي لا ينطلق من مفاهيم مسبقة بل إن النص الإبداعي هو الذي يكشف حلم ورؤى نص كليطو نفسه. هناك علاقة تجاسدية يقيمها كليطو مع التراث العربي علاقة كشف واكتشاف أي أنه يخرج من حالة النص إلى حالة الكتابة التي هي ممارسة للحرية وفضاء للذات أي جسدية القراءة وهي المقولة نفسها التي يمارسها بارت في «لذة النص» وهو يميز القراءة عن النقد «أن نمر من القراءة إلى النقد هو أن نغير رغبتنا وأن نرغب لا العمل المؤلف بل لغتنا الخاصة».

وهي الجسدية ذاتها التي يمارسها هنري ميللر في كتابته عن رامبو - في كتاب «رامبو وزمن القتلة» - الذي يصفه ميللر بالولد الأغر الذي هز العالم من أذنيه.

الذي أعنيه لم يعد ممكناً التعامل مع النص وفق الأطروحة المنهجية السائدة والمسبقة ولا نقدم جديداً إذا كنا نتمثل ما ينتجه الغرب ونحاول تطبيقه قسراً على نصنا العربي كأننا بذلك نصنع الجسد العربي في سرير «بروكست».

يمكن أن نستفيد مما ينتجه الغرب ولا نتمثله، فالبنيوية مثلًا هي أدوات تحليل بدون فهم مسبق وبقدر ما تنجح في كشف النص والواقع تفرض مصداقيتها.

لم يعد ممكناً أن نتسلح بمعايير لندخل إلى فضاء النص كأننا بذلك نفترض معركة قادمة بين النقد والنص.

السعي إلى كتابة جديدة هو الدخول في جسد النص أي الانقياد إلى الكشف وإلى الصمت «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة - النفّري. فالرؤيا هي فضاء النص والعبارة هي محاولة كتابة هذا الفضاء.

كلما اتسعت فسحة الحياة والمعرفة وجدت نفسها محاطة بفسحة الصمت فكيف نصل إلى الحقيقة إذن؟ كيف نمارسها إن كانت اللغة تصمت أكثر مما تقول وأكثر مما تفعل «كأن الحقبة تبدأ الآن خارج اللغة - أدونيس» هل يقع النقد حقيقة خارج اللغة أي يقع في الصمت؟

هل النص يستوعب الدخول في الهدف التكتيكي للنقد ولعبته الهندسية لعبة المعايير والافتراضات المسبقة؟

لا أتصور النقد الحقيقي يقع ضمن اللغة السائدة لأن أي كتابة تدخل ضمن اللغة السائدة تحمل قبرها بين يديها.

الإشكالية ليست في النص بل في النقد فالنص له تميزه وله هويته ولا يمكن أن نعادله بما هو سواه كما تعبر يمنى العيد لأننا بذلك نسطح الواقع ونسطح بالتالي أنفسنا.

كيف نقول نحن أنفسنا من خلال ما نطرح. هذا في تصوّري أول خطوه في النقد الجديد الذي يسعى إلى المعرفة.

لأن اللغة السائدة ليست الأهم بل الكلام أي الشعر. وعلى النقد لكي يكون حقيقياً أن يتجه الكلام إلى الفوضى بدل النظام والثبات أي يتجه إلى فضاء النص فاللغة التي ترسو في السلطة كما يعبر بارت هي لغة التكرار وكل المؤسسات الرسمية للغة هي الآن تكرار لأنها لا تقول المتن الحقيقي الذي هو جسد النص بل تقول الخارج الذي يحيط بالظاهرة.

إننـا جبناء بعض الشيء لقـول ما يحـدث في الداخل وإن استمر الحال هكذا فإننا سنتردد كثيراً ونحتاج لوقت أكـثر لقول نص نقـدي جديد.

أزمتنا في هذا الغياب، غياب النقد الذي يشكل قطيعة مع السائد من أجل الحضور في جسدية الحياة ونفسها، أنَّنا لم نتجرَّأ على ارتكاب الخطايا، أعني الخطايا اللذيذة التي تنكرها لغة الأخلاق الحميدة.

ما زلنا نقبع في لاهوت مأساوي نتعامل فيه مع النص كميتافيزيقيا وما وراء. لا نقول الأشياء بل نصفها حتى وإن ادعينا البحث البنيوي في علاقات الأشياء وجوهرها وميَّزنا بين الكلمات والأشياء وادعينا أننا نصل إلى استبطان الظاهرة.

الظاهرة لا تزال تعبر عن ذاتها حالة بؤس، بؤس المواطن العـربي الغارق حتى أذنيه في الوحل مشـدوداً إلى الماضي، مـوروثات، تـركة طويلة من الاستعمار بمخلفاته ثم النفط الذي مسخ مـلامحه وأعـطاه الحق لاستخـدام التكنولـوجيا فيـما هـذا الاستخـدام لا يتـوافق مـع بدويته يسوق سيارة كمن يسوق جملاً أو بغلاً.

ثقافة السائد في المدى العربي الراهن ليست ثقافة الناقد بل ثقـافة المنقود ثقافـة النقاد، المفعـول به وليس الفـاعل ثقـافة سلطة العقـل الذي تكون مع أول مؤسسة في التاريخ تؤطر الإنسان وتخلقه كقطعة شطرنج على رقعة الدولة. وختمه بالوصايا والقوانين الظالمة عمل يتنافى مع ذلك مع الطبيعة وروح الحوار. هذا هو الحوار القائم في المدى العربي الراهن، فأين هو النقد؟

فرج العربي
بنغازي ـ ليبيا

مصادر البحث

(١) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعـة الثالثـة، ١٩٨٥ م.

(٢) د. خالد يـوسف، في النقد الأدبي وتـاريخه عنـد العرب، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٣٧.

(٣) يمنى العيد، في القول الشعري، مجلة مواقف، عدد ٥٠، ربيع ١٩٨٤.

(٤) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ١٩٨٣.

(٥) هاشم صالح، نحو ثورة في الفكر الحديث، مجلة مواقف، عدد ٤٧ ـ ٤٨، صيف ـ خريف ١٩٨٣ م.

(٦) رولان بـارت، ترجمـة محمد بـرادة، الدرجـة الصفر للكتـابة، دار الـطليعة، بيروت ١٩٨٢.

(٧) رولان بارت، لذة النص، دار توبقال، الدار البيضاء.

(٨) يوسف سامي اليـوسف، مختارات من مـواقف النفري، دار منـارات للنشر، عمان ـ الأردن ١٩٨١ م.

(٩) فـرج العربي، صمت اللغـة وفضاء الشعـر، مجلة الفصول الأربعـة، العـدد ٣٢ ـ ٤٤ ـ شهر (٣ ـ ٥) ١٩٨٦ م.